

GAZETTE des BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS
8, RUE FAVART, 8
1895

452e Livraison. Tome Treizième. — 3e période. 1er Février 1895.

Prix de cette Livraison : 15 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er FÉVRIER 1895

TEXTE

GRAVURES

COLLECTION DE FEU

M. le Baron d'ALCOCHÈTE

OBJETS D'ART & D'AMEUBLEMENT

PORCELAINES & POTERIES DE LA CHINE & DU JAPON

OBJETS VARIÉS DE L'EXTRÊME-ORIENT

Porcelaines de Saxe, de Sèvres, etc., Biscuits de Wedgwood et autres, Faïences, Miniatures, Boîtes, Éventails, Bijoux, Objets de Vitrine, Cires, Terres cuites, Marbres

PENDULES, BRONZES, MEUBLES

Première Vente, Hôtel Drouot, Salle n° 1

Lu Lundi 4 au Samedi 9 Février 1895, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

Me P. CHEVALLIER 10, rue Grange-Batelière	**Me A. LANTIEZ** 44, rue Le Peletier

Expert : **M. Charles MANNHEIM**, 7, rue Saint-Georges.

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Dimanche 3 Février 1895, de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2

Collection de M. GUSTAVE H.

TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES

PAR

Boudin, Corot, Diaz, Fichel, Greuze, Harpignies, Heinsius, Lebourg, Lépine, Meissonier, Michel, Nattier, Pissarro, Roybet, Sisley, Téniers, Vollon, Ziem, etc.

Aquarelles, Pastels, Gouache et Dessins

PAR

Bonnat, Boucher, Harpignies, Jeanniot, E. Lami, Meissonier, Ter Meulen, Thévenot, etc.

Objets d'Art et de Curiosité

Figurines de Tanagra, Miniatures et terres-cuites du XVIIIe siècle, Bronzes, Cuivres, Fers anciens, Pendule Régence, Bois sculptés Porcelaines de la Chine et de Saxe

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

Les Vendredi 22 et Samedi 23 Février 1895, à 2 h.

COMMISSAIRE-PRISEUR

Me P. CHEVALLIER, 10, rue Grange-Batelière

EXPERTS

M. E. FÉRAL, 54, faubourg Montmartre;
M. DURAND RUEL, 16, rue Laffitte;
M. CH. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges.

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Jeudi 21 Février 1895, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2

Collection de M. A....

FAIENCES ANCIENNES

Hispano-Mauresques

Italiennes, Hollandaises et Françaises

SUITE IMPORTANTE DE

FAIENCES DE DELFT

telles que :

Vases à fond noir, Pièces dorées, Groupes et Statuettes,
Plaques, Assiettes, Plats à décors bleu et polychrome.

VENTE

HOTEL DROUOT, Salle N° 6

Les Lundi 4 et Mardi 5 mars 1895

A DEUX HEURES

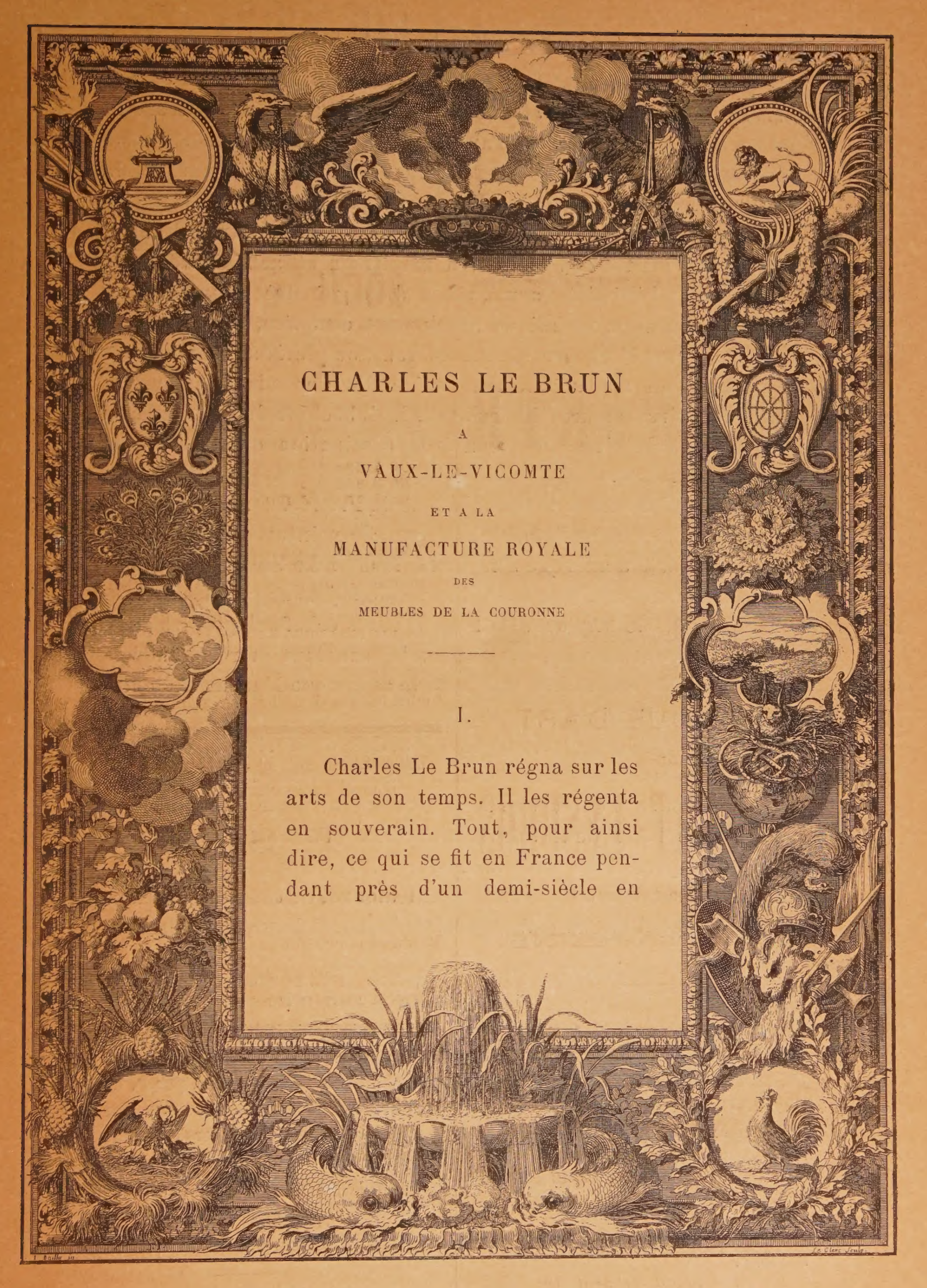
COMMISS.-PRISEUR	EXPERT
Me PAUL CHEVALLIER 10, rue Grange-Batelière	M. CHARLES MANNHEIM 7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS

Particulière : Le Samedi 2 Mars 1895,
Publique : Le Dimanche 3 Mars 1895,
De 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

Le Gérant : G. ROUX.

Paris. — Imprimerie de la Presse, 16, rue du Croissant. — Simart.



CHARLES LE BRUN

A

VAUX-LE-VICOMTE

ET A LA

MANUFACTURE ROYALE

DES

MEUBLES DE LA COURONNE

I.

Charles Le Brun régna sur les arts de son temps. Il les régenta en souverain. Tout, pour ainsi dire, ce qui se fit en France pendant près d'un demi-siècle en

peinture, en sculpture, et dans ce qu'on réunit à présent sous le terme général d'art industriel, subit son influence. La gravure ne put s'y soustraire; non plus l'architecture, au moins dans ses relations avec les éléments décoratifs. Le crédit de l'artiste s'étendit avec la même prépondérance à l'étranger, partout.

A son talent, Le Brun fut redevable de ce rôle extraordinaire. Sans doute. Tenace et hardi, très ambitieux et actif, doué d'une force de travail illimitée, armé, sinon d'un goût très épuré, en tout cas d'une éducation technique absolument complète, ses immenses travaux en tous les genres se succédèrent, ou plutôt s'accumulèrent au milieu d'un applaudissement universel. Cependant, il eut le bénéfice de circonstances favorables. Ainsi, la chute du surintendant Fouquet, son Mécène, le porta à la domination qu'il devait si longtemps exercer.

Au cours des années tourmentées de la Fronde, temps d'émeutes et de guerre civile, Le Brun avait décoré de peintures la galerie de l'hôtel Lambert, tandis que son émule, le doux Le Sueur, emplissait les appartements de l'image des Muses, de sujets empruntés à l'histoire mythique de l'Amour. Du haut de leurs échafaudages, les deux peintres durent recevoir l'écho du combat sanglant et resté indécis du faubourg Saint-Antoine, entendre le canon que Mademoiselle faisait tirer de la Bastille.

Il n'entre pas dans le cadre de cet article de décrire les compositions de Le Brun à l'hôtel Lambert. On dira seulement qu'elles occupent encore toutes, sans qu'aucune fasse défaut, leur place d'origine ; les chastes mythologies de Le Sueur, sauf celles du *Cabinet des bains*, sont à présent dispersées les unes au Louvre, les autres dans un château du Berri [1]. Le temps en a certainement alourdi la couleur; des tons se sont fanés qui ont eu jadis de l'éclat, de la fraîcheur, et des fissures

1. Le château de La Grange, à la famille de Montalivet. Le comte de Montalivet, ministre de Napoléon Ier, acquit l'hôtel Lambert en 1809. Il vint l'habiter en 1814, puis l'abandonna en 1816. Son fils, qui fut ministre de Louis-Philippe, décora une des pièces du château de La Grange des dernières épaves du *Cabinet de l'Amour* (V. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*, par P. de Chennevières, t. II, et *Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages de Lesueur*, par L. Dussieux et A. de Montaiglon). — Les *muses* de la chambre à coucher de la belle Marie de Laubespine, femme du président Lambert, dont Largillière fit un superbe portrait admirablement gravé par Drevet, et les peintures « qui traitent le sujet de Cupidon » furent acquises par M. d'Angevilliers, en 1777, pour le compte du roi. Exécutées sur plâtre, elles commençaient à se dégrader; on dut les transporter sur toile.

dans le plâtre sur lequel ces peintures ont été faites leur donnent par endroits un air un peu délabré. A cela près, telle que Le Brun l'a laissée il y a près de deux cent cinquante années, telle que Bernard Picart, au commencement du dernier siècle, l'a dessinée et gravée, non sans quelque dureté, la galerie de la riche demeure, avec ses lambris ornés, ses guirlandes de fleurs suspendues de tous côtés, ses termes, ses groupes d'enfants portant des bas-reliefs feints de bronze, avec sa porte monumentale et sa voûte surbaissée, garde encore une splendeur qui étonne. Cette voûte, longue de vingt-cinq mètres,



TRIOMPHE D'HERCULE.
Plafond de Le Brun à Vaux-le-Vicomte.

large de cinq, Le Brun l'a peuplée de divinités de l'antique Olympe.

Sans tomber dans la manie des détails, je dirai qu'elle est divisée en cinq parties de dimensions inégales, par de larges arcs doubleaux ornés de moulures et de caissons simulés; des figures volantes, brochant sur les arcs doubleaux, relient les compositions; la travée centrale forme elle-même deux travées dans le sens longitudinal. Donc, six divisions principales. Deux sont consacrées à la vie terrestre d'Hercule, les autres à l'apothéose du héros reçu parmi les Olympiens et à ses noces divines avec Hébé, déesse de l'éternelle jeunesse. Assises ou à demi couchées sur la corniche, huit figures imitant le marbre représentent Hercule dans le moment de ses principaux travaux. Les planches de Picart faussent le caractère de ces figures de deux façons : elles exagèrent l'épaisseur et la ron-

deur des formes, ce que ne rendait pas indispensable le goût accoutumé du peintre, et donnent au ton une lourdeur dont l'œuvre est exempte, en cette partie, même après la longue et pesante collaboration des ans.

Le Brun, cependant, peu après avoir mis la dernière main au décor de l'hôtel du président Lambert, fut appelé à orner une demeure autrement importante, plus belle même que la plupart des maisons royales d'alors.

Fouquet avait hérité de son père l'amour des collections. Le père s'était laissé prendre par « la grippe » des médailles et des livres, — je me sers de l'expression usitée à l'époque; — le fils, saisi de la même « grippe », l'aggrava de plusieurs autres, de celles des riches curiosités, des objets singuliers, des tableaux, des statues, des estampes, des antiques, et, comme il avait le flair du véritable amateur, par surcroît la fortune et la puissance, sa maison de Saint-Mandé, où Mazarin, fin connaisseur, le vint souvent visiter, où Le Brun avait peint un plafond, regorgea de merveilles sans nombre, des raretés les plus diverses de tous les âges, de tous les pays. Se trouvant là à l'étroit, pour cette cause, et pour d'autres peut-être, il fit construire le château de Vaux-le-Vicomte.

Cette résidence fut l'œuvre collective de Le Vau, de Le Nôtre, de Le Brun. L'architecte dressa les plans, éleva les constructions qui sont immenses ; Le Nôtre rasa trois villages pour tracer un parc de huit cents arpents (un peu moins de trois cents hectares), et Le Brun, qui embellit tout d'ornements infinis, de vases, de termes, de groupes exécutés sur ses indications ou sur ses dessins, entreprit, aidé de Baudren Yvart, peintre de figures, de Lallemand, peintre de grotesques, de Monnoyer, pour les fleurs, de décorer l'appartement de Mme la surintendante. Cet appartement s'ouvre sur la salle des gardes, à droite : une antichambre, la chambre à coucher, pièces de grande dimension, très ajourées, et un petit salon.

Au plafond de l'antichambre, dans le compartiment rectangulaire du milieu, dont le peintre a trop ménagé, il me semble, les dimensions, est le *Triomphe d'Hercule*. Sur un char attelé de deux chevaux, le demi-dieu est debout appuyé sur sa massue; la Raison guide les coursiers, une épée nue à la main; un peu au-dessus, la trompette aux lèvres, la Renommée sonne une victorieuse fanfare ; en arrière, la Gloire couronne le héros, et, au sommet, siège le conseil des dieux.

A l'hémicycle qui termine la galerie de l'hôtel Lambert, du côté de la rivière, Le Brun avait peint le même sujet. Le nombre, le rôle

des figures est identique dans les deux ouvrages, mais l'agencement diffère. Et puis, à l'hôtel Lambert, l'artiste ayant eu un but



FIGURE ALLÉGORIQUE PRÉSENTANT LES ARMOIRIES DE FOUQUET
ET DE MARIE-MAD. CASTILLE-VILLEMAREUIL, SA FEMME.

seulement décoratif à poursuivre, là, son œuvre ne dévie nulle part du sens propre, tandis que le plafond de Vaux a un sens figuré et allégorique. Cet Hercule qui monte au rang des immortels, c'est tout

simplement le maître du lieu qui se décerne à lui-même les honneurs de l'apothéose. Dans son infatuation, il s'imagine avoir vaincu tous les obstacles, tous ses ennemis. Non seulement il triomphe, il brave. Pour que nul ne s'y trompe, sa trop fière devise, *Quò non ascendet* (*sic*), s'étale sur le char vainqueur dont la roue écrase un reptile, défi insolent au plus redoutable de ses adversaires, qui porte une couleuvre en ses armes parlantes [1]. Au reste, cette peinture n'est point des meilleures de Le Brun. A considérer son exécution, elle paraît avoir été conduite avec plus de hâte que de coutume et, en quelques places, trop sommaire.

La voussure est fort remarquable, au contraire. Huit baies simulées, rectangulaires, la divisent, ces baies décorées de vases très riches, en perspective fuyante, d'où s'échappent des fleurs et des fruits, et autour se jouent des enfants nus, peints avec beaucoup de souplesse dans un coloris fin, clair et léger. Des médaillons en camaïeu bleu lapis où sont les Éléments, amortissent les angles ; sur quatre autres du même ton, ceux-là au plafond même, dans l'encadrement du sujet central, se voient les combats d'Hercule contre le lion de Némée, contre Cerbère, le dragon d'Hésione, les oiseaux stymphalides, et, aux deux extrémités, deux génies supportent des armoiries « d'azur au chastel sommé de trois tours d'or », celles de Mme Fouquet qui était Castille-Villemareuil. Ces divers motifs se combinent dans une architecture feinte, toute rehaussée d'or, imitant le relief à s'y méprendre, d'une extraordinaire opulence, d'une exécution parfaite.

Toutefois, les grotesques semés à profusion sur les lambris, les embrasures, les volets et les portes de cette salle et des suivantes laissent à dire. Ils réjouissent le regard par l'interminable variété des motifs et l'équilibre intelligent des pleins et des vides, par l'agrément des colorations et le ruissellement des ors; mais souvent les intentions sont vulgaires, les formes banales, le faire paraît épais et contraint. Obligé de finir, Le Brun poussa-t-il avec trop de hâte la besogne ; ses collaborateurs manquaient-ils d'expérience ? On peut le croire. Toujours est-il que la distance est grande entre ce qu'il exécuta à Vaux en cet ordre d'idées, et ce qu'il devait accomplir

1. Au pied de l'escalier de la grande terrasse se voyait un groupe d'une signification plus audacieuse encore, plus brutale : un lion protégeait un écureuil (l'écureuil des armes de Fouquet), poursuivi par une couleuvre (la couleuvre des armes de Colbert).

plus tard, avec tant de réussite, dans la galerie d'Apollon du Louvre.

Si les peintures de l'antichambre, appelée à présent salon d'Hercule, chantent le triomphe de Fouquet, les vertus et les mérites de l'administrateur font le programme de la salle des Muses, ancienne chambre à coucher de Mme la surintendante. C'est la pièce maîtresse du château pour les soins que Le Brun mit à la décorer.

Une composition à plusieurs figures occupe le plafond octogonal élevé sur la courbe d'une haute voussure. La principale de ces figures, jeune femme vêtue d'une robe blanche et d'une draperie bleue, monte au ciel assise sur un nuage, une clef dans une main, dans l'autre un cachet. C'est la personnification du Secret dont un petit chien, qu'on dirait sur ses gardes, affirme la Fidélité. Cette abstraction de la Fidélité se complète dans un mode plus noble, par un fier jeune homme accompagnant la figure du Secret, la tête entourée d'une flamme, signe de pureté et d'activité ardente, et la Prudence conduit le groupe, le serpent traditionnel à la main. Au-dessus, voltige la Vertu héroïque drapée d'écarlate, ailes au dos, bouclier au bras, lance au poing. Elle désigne Apollon décochant ses flèches contre l'Envie et autres monstres précipités dans l'obscurité des nues, — voilà les ennemis de Fouquet prévenus encore une fois sans détour ; — et Clio, muse de l'Histoire, traverse avec sérénité l'espace. Il faut vraiment rencontrer dans le goût de l'époque bien des circonstances atténuantes pour excuser la hardiesse de certaines métaphores.

La haute courbure des voussures de cette salle développe une surface relativement considérable. Huit muses (la neuvième concourt à la composition du plafond) sont aux angles, chacune avec ses accessoires caractéristiques, assises deux par deux auprès de bas-reliefs peints en des médaillons imitant le bronze, où sont des personnages qui figurent les Poèmes satyrique, bucolique, héroïque et lyrique. Au centre de la voussure surmontant l'alcôve, sur champ d'or, la *Victoire des Muses sur les Piérides ;* en face, entre les deux grandes fenêtres dont cette paroi est percée, la *Victoire des Muses sur les Satyres*, deux compositions rappelant Poussin, et d'une autre main que celle de Le Brun, dirait-on, quant à l'exécution. Enfin sur les parois en retour, à droite et à gauche de l'alcôve, au milieu des voussures, des médaillons peints en camaïeu, flanqués de grands griffons de bronze rehaussé d'or, des guirlandes de feuillages, des festons de fleurs, des accessoires remplissent les intervalles.

Les peintures dont on vient de parler glorifient la florissante fortune de Fouquet ; celles de la pièce attenante, beaucoup

plus petite, éclairée par une seule fenêtre, éblouissante de dorures, rendent un ample hommage aux attraits et aux vertus de Mme la surintendante.

Jeune, en tunique blanche, drapée de bleu, le front ceint de roses, une femme est assise sous un pavillon, un agneau et une pomme d'or à ses pieds ; d'une main délicate, elle rogne les ailes d'un petit amour dont une autre femme, celle-là cuirassée et casquée, lie les bras, et un jeune garçon, une torche à la main, sourit de l'aventure. Un autel à côté, des flèches, un carquois. Eh bien, si peu qu'on soit versé dans les mystères du symbolisme, on démêle ceci, quelque réflexion aidant : Mme Fouquet (la femme assise) a pour elle en partage la beauté (la pomme d'or), les grâces (la couronne de roses), la douceur (l'agneau), la chasteté (la blancheur de la tunique), la fidélité (le bleu du manteau) ; elle fixe, elle maîtrise, aidée de la Sagesse (la femme casquée), l'Amour volage dont les armes gisent inutiles désormais, et l'Hymen témoigne avec sa torche comme les cœurs restent enflammés encore, rangés sous les lois.

Ceux qui savent que Fouquet commit en son ménage tout autant de malversations que dans les deniers de l'État, estimeront sans doute que l'allégorie a parfois des complaisances ineffables. Ces jeux d'esprit, particulièrement alambiqués, font sourire aujourd'hui. Mais il faut se reporter au temps de Le Brun. Ils jouissaient d'une grande faveur alors ; on les cultivait couramment, et les contemporains les élucidaient sans se mettre à la torture pour en écarter les voiles, quitte, cela est bien entendu, à faire la part ensuite de la vérité et de l'hyperbole.

J'ai parlé avec un peu de détails des peintures du château de Vaux-le-Vicomte, qui subsistent, d'ailleurs, dans leur éclat primitif ; assurément, c'est le plus bel exemple d'une décoration telle qu'on la pouvait concevoir au XVIIe siècle pour un des grands personnages du royaume. Cependant, en même temps qu'il accomplissait cet immense labeur, Le Brun approvisionnait de modèles la manufacture de tapisseries créée par Fouquet à Maincy, dans le voisinage de Vaux, — concurrence périlleuse pour les ateliers royaux du Louvre, des Tuileries, du faubourg Saint-Germain, — où travaillaient, sous la conduite du Français Louis Blamard, des ouvriers haut-lissiers amenés des Flandres. Car Fouquet lui avait confié la direction de cette importante entreprise. Il le fit en outre l'ordonnateur de fêtes d'une féerie sans précédents, auxquelles six mille seigneurs étaient conviés, dont La Fontaine et Molière furent les poètes, tous



MÉLÉAGRE REÇOIT LES PRINCES POUR CHASSER LE SANGLIER DE CALYDON.

Tapisserie d'après Le Brun.

les beaux esprits, tous les artistes l'ornement, et qui donnèrent le signal de la plus retentissante des disgrâces[1].

Aussi, en 1661, quand, accompagné de Colbert, Louis XIV vint à Vaux-le-Vicomte pour la fête du 17 août, il n'y put faire un pas sans rencontrer la main et le génie de Le Brun. Dès la grille de la cour d'honneur, une imposante rangée de termes de grandeur colossale arrête ses regards. S'il s'informe, il apprend que Le Brun a fourni la composition de chacun à des sculpteurs sous ses ordres, Nicolas Legendre, Thibaut Poissant, Michel Anguier. Même réponse si, aux premières marches du perron, levant les yeux sur le fronton, il daigne questionner le maître du lieu. On le conduit à l'appartement à lui destiné, orné avec une magnificence inouïe d'objets précieux, de splendides tentures, de tapisseries principalement, lesquelles reproduisent de récentes compositions du peintre. L'appartement royal s'ouvre sur la salle des gardes, à gauche, en face celui de la surintendante à peine terminé, dont l'hôte de Fouquet aura le loisir, pendant les repos de son séjour, d'examiner les innombrables détails, de pénétrer les audacieuses allusions, d'admirer l'ensemble où se combinent avec tant de somptuosité le principal et l'accessoire. Dans les jardins, à perte de vue, adossés aux charmilles, au bord des parterres, sur les terrasses, à l'entrée ou au fond des boulingrins des cabinets de verdure; sous les ombrages et parmi les fleurs, ornant les bassins, les fontaines jaillissantes, c'est une profusion de pyramides, de vases, de termes, de bustes, de statues, de groupes en pierre, en marbre, en bronze, en stuc ou en plomb, qui proclament l'unité absolue de leur origine, l'inépuisable artiste ayant tout ordonné, tout inventé, et, sous sa surveillance, tout ayant été modelé, sculpté, fondu, doré[2]. Pour la fête donnée à Sa Majesté, de qui les décorations improvisées qu'on n'avait vues nulle part? Pour la mise en scène des *Fâcheux*, très variée, compliquée de transformations, à qui Molière eut-il recours, et Pellisson pour le prologue de la pièce?

1. Les constructions du château commencèrent en 1656. Dès que l'avancement des travaux le permit, c'est-à-dire en 1658, Le Brun y vint occuper un petit logement de deux pièces. A Maincy, il jouissait d'un autre logement, plus spacieux. Là, son atelier privé était à côté de celui des tapissiers flamands et de ceux des décorateurs Yvart, Courant et Lefebvre, employés à ses ouvrages.

2. Les termes, cependant, n'étaient pas tous de l'invention de Le Brun; quatorze de ceux qui ornaient le parc de Vaux avaient été modelés d'après des maquettes de Poussin. Le Brun se borna à en surveiller l'exécution. Ils sont à Versailles à présent, dans les quinconces du sud et du nord.

De qui les surprises, les étonnantes machines qui émerveillèrent si fort l'auguste assistance? « Sur la fin d'un magnifique souper qui dura bien avant dans la nuit, on vit paraître tout à coup en l'air la représentation de la lune qui jetait une lumière si éclatante à mesure qu'elle s'élevait sur l'horizon, que le roi et toute la cour demeurèrent longtemps surpris d'un spectacle si nouveau, et chacun en donna des applaudissements à Le Brun [1] ».

La manufacture de Maincy fut pour Le Brun un succès moins bruyant, mais plus décisif. Elle révélait des nouveautés auxquelles l'artiste, sans doute, dut en grande partie son élévation.

Dès ce moment, Le Brun, qui s'était appliqué à l'étude des tentures anciennes, — il leur fit parfois des emprunts, — avait modifié la fabrication des tapisseries, en vue de diminuer l'intervalle qui séparait cet art de la peinture proprement dite. Le tapissier traduisait en laine, or, soie et argent, des compositions qu'on lui livrait seulement dessinées, légèrement teintées d'aquarelle, ce qui laissait à son interprétation une latitude non sans danger pour l'auteur du modèle. Le Brun voulut une imitation servile. Tout en laissant, à peu près, le tapissier à ses gammes accoutumées et familières, tout en conservant l'emploi de l'or et de l'argent pour les draperies et les ornements, il exigea et il obtint du traducteur un dessin plus correct, un modelé plus soutenu : il avait substitué aux cartons incomplets utilisés jusqu'alors, des modèles entièrement peints à l'huile par lui, ou sous sa direction, d'après ses esquisses, par des collaborateurs, ses élèves.

L'*Histoire de Méléagre* fut tissée d'après ces nouveaux principes ; le roi vit et comprit la différence. Dans son ardeur pour les tentatives intelligentes, il donna à celle-ci toute son approbation et ses encouragements, il admira une exécution plus parfaite que de coutume, aussi bien que la composition des sujets et l'arrangement des bordures où se reflétaient une liberté d'allure, une recherche de la vérité et une fantaisie bien capables, certes, d'enlever son suffrage.

Quant à Colbert, qui allait tout diriger en semblant obéir, partageant les sentiments de son maître il prit soin de les affermir. C'est que son ambition rêvait la suprématie de la France en toutes choses : il pensa que la tapisserie pourrait redevenir ce qu'elle avait été trois siècles auparavant : un art français, et il se réjouit en son âme

1. Guillet de Saint-Georges. *Mémoires inédits sur les artistes français.*

patriote des progrès réalisés par Le Brun. Il résolut de les faire prospérer.

Ni pour le roi, du reste, ni pour le ministre, le peintre n'était un inconnu. Dès son enfance, le roi avait ouï répéter ses louanges et s'était fait portraire par lui. Parvenu à l'âge où l'on voit, où l'on décide par soi-même, il s'était à maintes reprises intéressé à ses ouvrages, dont les mérites plutôt nets qu'élevés, abondants et vigoureux plutôt que profonds, étaient de ceux, précisément, qui frappent surtout les regards.

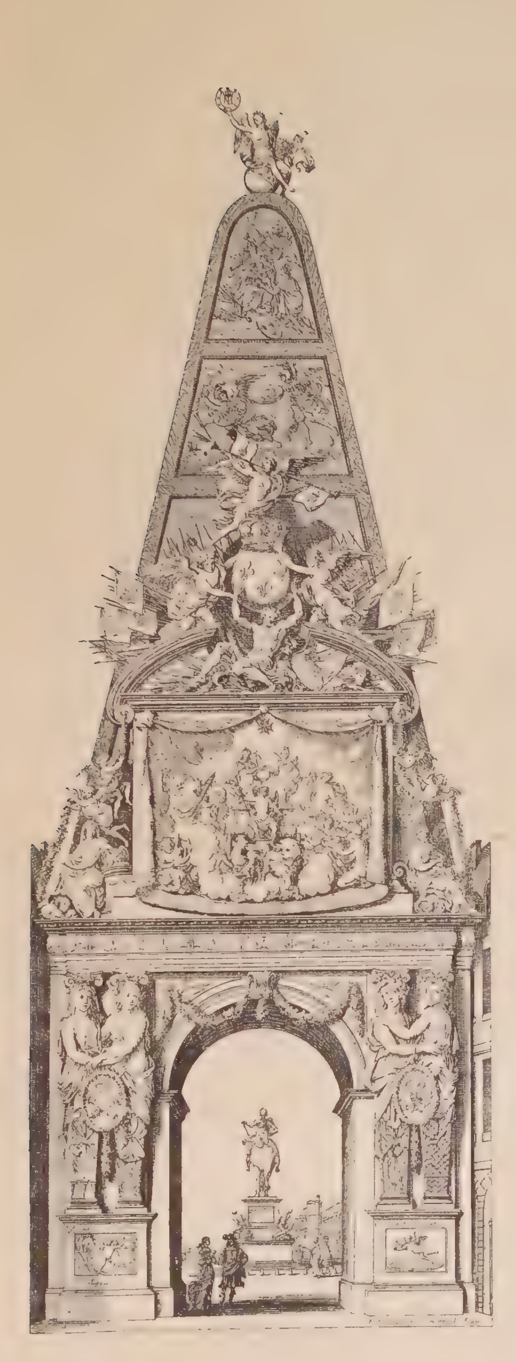
Et puis, un souvenir récent recommandait l'artiste à sa royale attention. Un an avant les fêtes de Vaux, presque jour pour jour, le jeune monarque faisait dans sa bonne ville de Paris une entrée solennelle, avec l'infante Marie-Thérèse d'Espagne qu'il venait d'épouser. Il rencontra cinq arcs de triomphe sur son passage, dressés par les habitants. Le plus beau, sans comparaison, de ces monuments éphémères, le plus grandiose, le plus ingénieusement ordonné et orné, qui obtint surtout ses applaudissements et ceux de son immense cortège, fut l'édifice pompeux élevé sur l'ordre des échevins, devant la statue de Henri IV, à l'ouverture de la place Dauphine : Le Brun l'avait composé et fait exécuter, Le Brun, revenu de Vaux pour la circonstance, en veine d'allégories raffinées, d'allusions mythologiques. Félibien a laissé de cet arc de triomphe une description minutieuse et prolixe. Les graveurs Lepautre et Chauveau nous en ont conservé l'image.

De son côté, au temps où, seulement intendant de Mazarin, il ne pouvait guère présager ses destinées, Colbert avait fait accueil à Le Brun présenté au cardinal par le chancelier Séguier. Sans aucun doute, devant lui, Mazarin, qui l'initiait aux choses de l'art, avait plus d'une fois vanté l'étonnante fécondité, les ressources multiples de ce jeune homme brillant d'intelligence et de précoce savoir, et, depuis, le caractère énergique, entreprenant, fertile en ressources, l'opiniâtre volonté de l'artiste, comme la dignité de sa vie, n'avaient certainement point échappé à ce grand esprit, observateur et pénétrant. A Louis XIV, à Colbert, Le Brun était l'homme qu'il fallait.

Ici, plaçons un fait qu'on n'a point observé et qui mérite d'être recueilli ; il atteste chez notre artiste une sagacité singulière.

— Votre Majesté m'avait ordonné de m'adresser à M. le Cardinal pour toutes les affaires ; le voici mort ; à qui Votre Majesté veut-elle que je m'adresse à l'avenir ? dit au roi l'archevêque de Rouen, prési-

dent de l'Assemblée du clergé, le lendemain du décès de Mazarin. — A moi, monsieur l'archevêque! répondit Louis XIV. (*Mémoires pour servir à l'Histoire de Louis XIV*, par l'abbé de Choisy.) En effet, resté jusqu'alors étranger, comme indifférent aux choses de l'État, le jeune prince prit la résolution virile, au complet étonnement des gens de la cour, d'être à la fois roi et premier ministre. Beaucoup doutèrent de sa persévérance ; Fouquet le premier, qui se crut même désigné d'avance à l'héritage du pouvoir de Mazarin, quand Louis XIV, se relâchant de l'autorité, abandonnerait les travaux arides du gouvernement pour les plaisirs de son âge, les carrousels et les ballets. On sait ce qui advint. Louis était vraiment né pour exercer l'empire.



ARC DE TRIOMPHE GRAVÉ PAR CHAUVEAU.

D'après Le Brun.

Maintenant voici le fait auquel je voulais venir.

La mort de Mazarin laissant vacant le titre de protecteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, ce titre retourna de droit, en quelque sorte, à celui qui l'avait porté déjà : le chancelier Séguier s'en était volontairement démis, sept ans auparavant, dans l'inté-

rêt de la compagnie, en faveur du cardinal, élu alors vice-protecteur. Qui remplacera maintenant le chancelier dans les fonctions de vice-protecteur? La question avait de l'importance; elle était délicate à résoudre. Naturellement, à l'Académie, tous les yeux se portèrent sur Fouquet, indiqué par sa haute situation, qui employait tant d'artistes rétribués avec une largesse royale. Généreux, aimable, plein de séductions, il s'imposait. Nul n'eût été surpris ou mécontent du choix qu'on en eût fait. Nul, non plus, ne songeait à sa disgrâce. D'autant que le roi, fortement prévenu contre lui dès le premier jour, sans en rien laisser paraître, lui avait conservé la surintendance des finances, et, de plus, l'avait appelé à son conseil secret, où il fit entrer trois ministres seulement.

Eh bien! guidé par le plus sage des pressentiments, Le Brun dirigea sur un autre les préférences de l'Académie. Son esprit délié lui fit-il entrevoir le désastre prochain de cette orgueilleuse fortune, et, à la fois, découvrir un patron plus modeste en apparence, mais plus prudent, et autrement capable de favoriser les destinées de la compagnie? C'est bien possible. Toujours est-il que, en prévision de l'avantage de l'Académie, il imposa silence à sa réelle affection, à sa reconnaissance pour Fouquet dans tout l'éclat encore de la puissance, et pensa à Colbert inconnu à beaucoup [1], sans prestige au dehors, et sans grand pouvoir au dedans, à ce qu'il semblait. Consulté, le chancelier qui voyait le jeune roi prendre goût à Colbert, n'eut point de peine à agréer celui-ci pour coadjuteur; l'Académie décida ce que Le Brun et Séguier voulurent, et, en acceptant le vice-protectorat, Colbert déclara aux académiciens Testelin et Rabon, venus à Fontainebleau porteurs de l'offre officielle de la dignité, qu'il saurait travailler à l'accroissement de l'Académie et à l'affermissement de ses privilèges. La promesse était sincère. Elle fut tenue avec une scrupuleuse fidélité.

Or, il importe de remarquer ceci : les pourparlers qui précédèrent le choix de l'Académie occupèrent plusieurs semaines, se prolongèrent durant tout le mois d'août, quand le crédit du surintendant paraissait encore assuré, et la nomination du nouveau vice-protecteur se fit le 2 septembre, trois jours avant l'arrestation inopinée de

1. On le connaissait assez peu à l'Académie pour que le secrétaire, Henri Testelin, écrivît d'abord son nom, tantôt *Colebert*, tantôt *Colber* (V. *Procès-verbaux de l'Académie royale*, séances des 24 septembre et 3 décembre 1661, du 7 janvier 1662).

Fouquet à Nantes. Colbert allait saisir les ressorts de la puissance publique. On le reconnaîtra, Le Brun avait été providentiellement inspiré. Mais l'artiste ne fut point ingrat envers Fouquet déchu de tout. Il n'oublia jamais ses faveurs, au risque de déplaire au roi, de s'aliéner et Colbert et Séguier, ces persécuteurs implacables de l'ancien surintendant. En ce temps de despotime absolu, d'autorité jalouse, on ne songea point à incriminer cette indépendance. Le Brun put achever l'édifice de sa fortune sans être contraint de taire sa gratitude.

Le roi quitta Vaux-le-Vicomte, résolu à s'attacher Le Brun. Il venait de mesurer l'homme et l'artiste. Son bel air, l'aisance de ses manières, son esprit large, son intelligence érudite, sa conversation ornée et circonspecte lui avaient plu. Colbert partageait les sympathies du roi. Aussi, à peine revenu de Bretagne où s'était consommée la ruine de Fouquet, le roi manda l'artiste à Fontainebleau. La cour devait y séjourner tout l'automne. Il désirait que Le Brun travaillât près de lui, sous ses yeux. L'appartement de Le Brun sera voisin du sien. Comme en usait Philippe IV avec Velasquez, chaque jour il ira voir son peintre, lequel, pour occuper dignement l'attention de l'auguste visiteur, peindra la *Famille de Darius* qu'on estime un de ses meilleurs ouvrages, d'une parfaite convenance, d'une grande force d'expression.

Au cours d'une des séances royales, l'artiste exécuta du premier coup, avec cette élégance dans le travail qui lui était habituelle, le visage de Parysatis, la plus jeune figure du tableau, et très heureusement, puisque le Bernin qui n'aimait pas le Brun, au témoignage de Perrault[1], ne put s'empêcher de dire au Roi qu'il fallait un fonds inépuisable de science pour faire aussi aisément ce qui coûtait à d'autres tant de peines[2].

Le roi récompensa l'artiste. Il lui donna son portrait dans un ovale de gros diamants ; le 20 décembre 1662, il lui octroya des lettres de noblesse[3], le nomma écuyer, sieur de Thionville et voulut lui ceindre lui-même l'épée. Le 1er juillet 1664, il le choisissait pour son premier peintre, avec pension de douze mille livres, avec aussi la garde de

1. *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle.*

2. Guillet de Saint-Georges place à tort en 1660 ce voyage à Fontainebleau et la peinture de la *Famille de Darius*. En 1660, Le Brun était au plus fort des travaux de Vaux-le-Vicomte.

3. Le blason de Le Brun, *coupé, en tête, de sable à un soleil d'argent, en queue, d'azur à une fleur de lis d'or.*

ses tableaux, de ses dessins, de ses antiques, dont il ordonna d'accroître la collection.

L'année précédente, la faveur du roi — et la confiance de Colbert — s'étaient manifestées d'une autre façon.

OLIVIER MERSON.

(La suite prochainement.)



LA PROPAGANDE

DE

LA RENAISSANCE EN ORIENT

PENDANT LE XVe SIÈCLE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

IV



DANS l'esprit si vigoureux et si bien pondéré de Mathias Corvin, qui savait faire face à tous les devoirs du souverain et à tous les entraînements de l'amateur, le culte de l'art rivalisait avec celui des lettres. Les monuments élevés sous ses auspices formaient un ensemble véritablement imposant et magnifique; on y admirait la recherche des grandes lignes non moins qu'un fini qui s'étendait aux moindres ornements. Instruit et clairvoyant comme il l'était, Mathias ne pouvait encourager indistinctement toutes sortes de styles, ni se contenter, comme beaucoup de ses contemporains, d'une magnificence banale. Ses préférences étaient acquises aux principes de l'antiquité romaine : son biographe Bonfini le déclare expressément[2]. La Pannonie et la Dacie gardaient d'ailleurs plus d'un souvenir de leurs anciens maîtres. Nous savons, entre autres, par Bonfini, que la vue des ruines du pont élevé à Cernitz par Trajan fit naître chez le souverain magyare le désir de doter à son tour le Danube d'un monument analogue. Il fut confirmé dans ce projet par la lecture du *Traité d'architecture* de Filarete, mais sa mort prématurée l'empêcha de le mettre à exécution.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XII, p. 353-370.

2. « Præclaris delectaris ædificiis, et his præsertim quæ (cum) vetustate æmulentur... priscam architecturam in lucem revocasti. »

Quels que fussent l'enthousiasme et la prodigalité de Mathias[1], il n'y entrait absolument rien de la bienveillance à toute épreuve et, prononçons le mot, de l'amollissement plus ou moins sénile qui caractérisèrent plusieurs Mécènes contemporains. Mathias n'était pas un roi débonnaire à la façon de René d'Anjou. Il avait l'esprit aussi vif que viril; rien en lui ne respirait la bonhomie. Il le prouva en maintes occurrences, tantôt en mettant *a quia* un théologien qui avait osé argumenter contre lui, tantôt en renvoyant au sultan, séance tenante, l'ambassadeur ottoman qui, ébloui par la majesté royale, était resté court devant lui.

En matière d'art, Mathias faisait preuve de tout autant d'argutie. Léonard de Vinci, dont le protecteur, Ludovic le More, entretenait des relations assidues avec le souverain de la Hongrie, nous a transmis le jugement, piquant et paradoxal plutôt que profond, porté par le monarque hongrois sur la valeur réciproque de la peinture et de la poésie[2].

En Hongrie aussi bien qu'en Moscovie, le célèbre architecte ingénieur bolonais Aristotele Fioravante prépara les voies au style

1. On remarque, dans les agissements de la cour de Hongrie, le mélange de prodigalité et d'embarras financiers qui caractérise, à peu d'exceptions près, toutes les cours du temps. Tantôt on voit Mathias et Béatrix mettre en gage leurs joyaux; tantôt le roi achète à la reine des joyaux d'une valeur de 8,000 ducats, et parmi eux une croix de diamants ; tantôt encore il donne à l'ambassadeur de France des cadeaux d'une valeur de 3,000 ducats pour lui et de 12,000 ducats pour le roi Charles VIII et sa sœur Anne de Beaujeu. — *Monumenta, Dipl.*, t. III, p. 237. — *Dipl.*, t. IV, p. 150. — *Ibid.*, p. 257. Voy., sur cette ambassade, Dupuy, *Réunion de la Bretagne à la France*, t. II, p. 177.

2. Je traduis littéralement ce témoignage, qui semble n'avoir jamais été imprimé dans notre langue. « Réponse du roi Mathias à un poète qui discutait avec un peintre. Le jour anniversaire du roi Mathias, un poète lui porta un ouvrage qu'il avait composé en l'honneur de cette circonstance et où il déclarait que le roi était venu au monde pour le plus grand bien de l'humanité. Un peintre, de son côté, lui porta le portrait de sa bien-aimée. Le roi immédiatement ferma le livre du poète, se tourna du côté du tableau et le regarda plein d'admiration. Le poète indigné lui dit : « O roi, lis et tu verras que tu as affaire à un producteur de plus « de portée que ne saurait l'être une peinture muette. » Le roi, s'entendant reprocher de regarder des ouvrages muets, lui répondit : O poète, tais-toi, tu ne sais pas ce « que tu dis : cette peinture s'adresse à un sens plus noble que ton poème, qui est « fait pour les aveugles. Donne-moi un ouvrage que je puisse voir et toucher, et « non pas seulement entendre, et cesse de blâmer mon choix : j'ai placé ton ouvrage « sous mon coude et j'ai pris celui du peintre avec les deux mains, pour en repaître « mes yeux; les mains en effet sont les esclaves d'un sens plus noble que ne l'est « l'ouïe. » (*Traité de la Peinture*, édit. Ludwig, t. I, p. 52.)

nouveau. Fixé, en 1467, à la cour de Mathias, il y passa au moins six mois, occupé surtout, ce semble, à tracer des plans de forteresses[1].

Le vrai directeur des bâtiments de Mathias fut le Florentin Chimenti di Lionardo Camicia (né en 1431). Cet artiste, qui était de sa profession, « legnaiuolo », c'est-à-dire charpentier et sculpteur en bois, fournit les plans des palais, des jardins, des fontaines, des églises, des forteresses, et d'une foule d'autres constructions importantes, ainsi que ceux des ornements, sculptures, loges (« palchi »), etc. Un autre Florentin, Baccio Cellini, l'oncle de Benvenuto Cellini,



VUE DU CHATEAU DE BUDE AU XVI[e] SIÈCLE.
D'après la gravure publiée par Sébastien Münster.

assisté de son frère Francesco, surveilla l'exécution de ces ouvrages. Cela se passait en 1480. De retour à Florence, Camicia envoya à Baccio, qui était resté en Hongrie, des peintures de Berto Linaiuolo, avec mission de les offrir au roi. Après un court séjour dans sa ville natale, l'architecte florentin regagna la Hongrie et composa les plans des moulins destinés à être installés sur le Danube. On manque de détails sur ses dernières années ; d'après Vasari, il mourut en Hongrie (Mgr Fraknoi dit que ce fut en 1480) ; d'après M. Milanesi, au contraire, il revint en Italie et vécut jusqu'en 1505.

En 1479, plusieurs « legnaiuoli » florentins s'engagèrent à se

1. Gualandi, *Aristotele Fioravanti*, p. 21. — Malagola, *Delle cose operate in Mosca da Aristotele Fioravanti*, p. 15-16.

rendre à Bude et à y passer une année au service du roi. C'étaient Bartholomeus de Citto, Albizus Laurentii, Vectorius Petri Simonis, Dominicus Dominici. Leur salaire devait être de trois ducats et demi par mois; ils devaient, en outre, être défrayés de tout (« proviserunt eos bene tractare et expensas necessarias »). Les stipulants étaient deux artistes déjà engagés au service de Corvin, Chimenti et Jacobus Blaxii Andreæ [1].

Ce fut également par son habileté à travailler le bois qu'un maître bien autrement célèbre, Benedetto da Majano, se signala dans la capitale de la Hongrie. Il s'était mis en route avec deux coffres incrustés, des merveilles de fini. Mais lorsqu'il les déballa, en présence du roi, il se trouva que l'humidité avait complètement détérioré ses ouvrages [2]. Découragé, Benedetto, s'il faut en croire Vasari, résolut, à dater de ce jour, d'abandonner la marqueterie pour la statuaire. Les sculptures en marbre et en terre cuite qu'il exécuta plurent beaucoup à Mathias Corvin, sans que l'artiste pût toutefois se résoudre à se fixer définitivement à Bude.

Il est fâcheux que les noms des sculpteurs attachés d'une façon permanente au service de Mathias ne nous aient pas été conservés (Bonfini se borne à le féliciter d'avoir cherché partout les meilleurs « plastici »); de fait, les œuvres d'art, statues ou bas-reliefs, marbres ou bronzes, dont ils enrichirent les demeures royales semblent avoir été aussi importantes que variées. Nous savons seulement qu'en 1488 Verrocchio constitua un mandataire chargé de toucher les sommes qui lui étaient dues sur une fontaine en marbre blanc destinée au roi [3].

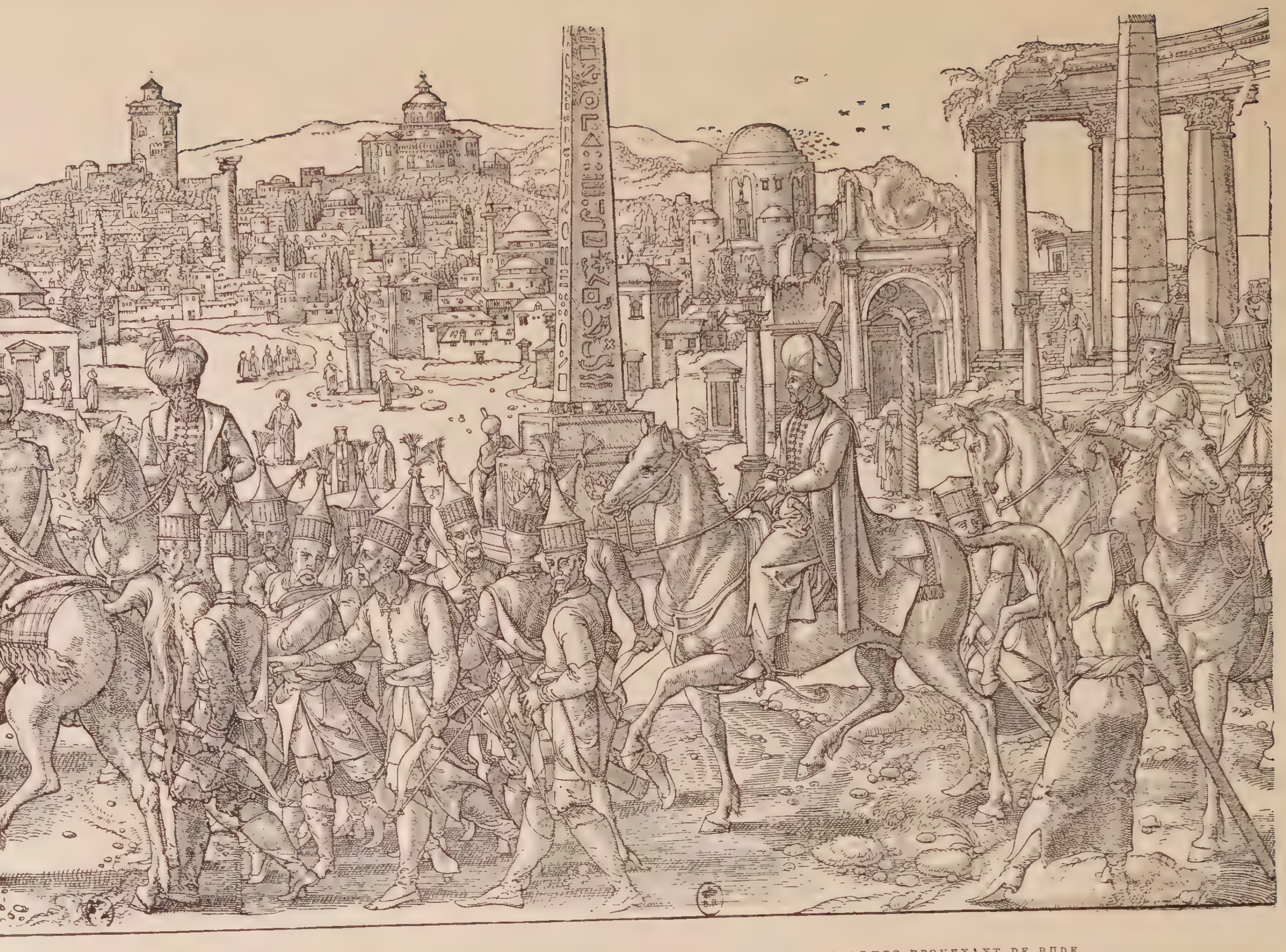
Passons rapidement en revue les monuments élevés par les maîtres appelés de si loin.

Les efforts de Mathias profitèrent tout d'abord à sa capitale, Bude. Le château royal ne renfermait de remarquable que les parties

1. Milanesi, dans le *Buonarroti*, 1884, IIIe série, t. II, p. 223-224.

2. Le témoignage de Vasari, au sujet du voyage de Benedetto en Hongrie, a été évoqué en doute par M. Bode (*Allgemeines Künstler-Lexikon*, t. III, p. 519), mais, à ce qu'il me semble, sans arguments suffisants. Dans ses *Italienische Bildhauer der Renaissance* (p. 256-257), M. Bode admet la possibilité du voyage de Benedetto en Hongrie et n'est pas éloigné de lui attribuer les deux portraits de profil du Musée de Berlin, représentant Mathias et Béatrix, dont il sera question plus loin.

3. Vasari, éd. Milanesi, t. III, p. 361. — *Il Buonarroti*, 1884, IIIe série, t. II, p. 406.



VUE DE L'HIPPODROME DE CONSTANTINOPLE MONTRANT AU CENTRE TROIS STATUES PROVENANT DE BUDE.

D'après une gravure du XVI[e] siècle. (Voyage d'Aramon, publié par M. Schefer.)

élevées par Sigismond. Mathias y ajouta des édifices sans nombre : un collège de prêtres, une bibliothèque, un observatoire, des thermes, des terrasses, des jardins. Son historiographe, Bonfini, nous a laissé de toutes ces merveilles une description aussi prolixe qu'enthousiaste; mais il n'est pas facile de s'orienter à travers ses fleurs de rhétorique.

Une première cour, carrée, établie en avant des corps de bâtiments construits par Sigismond, contenait, sur des socles ornés de trophées, deux statues en bronze de guerriers nus (« statuæ herculeæ »), armés du bouclier, de la hache et de l'épée, dans une attitude menaçante. Un escalier double, en porphyre, orné de candélabres de bronze, conduisait à deux portes dont les linteaux étaient également en porphyre, et dont les vantaux, en bronze, retraçaient les *Travaux d'Hercule*; au-dessus étaient gravés quatre vers composés par Bonfini. Sur les plafonds, d'une rare richesse, devaient prendre place les Planètes montées dans leurs chars. Une autre cour ou terrasse renfermait trois statues en pied : celle de Mathias casqué, tenant d'une main une lance et s'appuyant de l'autre, tout pensif (« cogitabundus »), sur un bouclier; à droite, son père; à sa gauche, Ladislas dans une attitude mélancolique. Au centre des « subdivalia », une fontaine de bronze, surmontée d'une Pallas casquée, les vêtements retroussés, épanchait, dans un bassin de marbre, ses eaux, qu'un conduit de plomb amenait d'une distance de huit stades.

Dans le vestibule se dressait, supporté par des anges, un globe orné d'une inscription ainsi conçue : « Lorsque le roi Mathias prit le sceptre de la nation de Bohème, telle était la configuration du firmament. »

Cum rex Mathias suscepit sceptra Bohemiæ
Gentis, talis erat lucida forma poli.

Ce globe existait encore en 1573, ainsi que le constata un ambassadeur de l'empereur qui traversa Bude pour se rendre à Constantinople.

Le château élevé par Mathias a disparu sans laisser de traces : détruit lors de la prise de Bude par les Turcs et de la reprise par les Allemands, il a fait définitivement place, sous le règne de Marie-Thérèse, à un palais nouveau.

En dehors du château, Mathias fit établir de vastes jardins, garnis de toutes sortes de plantes ou d'arbustes rares. On y remarquait un labyrinthe, une volière peuplée d'hôtes indigènes ou étrangers,

des berceaux, des piscines et surtout une villa de marbre, recouverte de tuiles argentées, avec un vestibule entouré de colonnes enrichies de mosaïques et supportant des candélabres de bronze.

Plus loin (« in Pestano agro »), un « suburbanum » servait de refuge au roi, lorsqu'il éprouvait le besoin de se recueillir. A une plus grande distance encore, dans un parc giboyeux, il se livrait aux plaisirs de la chasse.

Le bain de Raczfürdo fut relié à la résidence par des portiques à colonnes.

La ville de Bude doit en outre à Mathias la restauration de sa cathédrale (1470), ainsi qu'en font foi les armoiries de ce prince incrustées sur le clocher [1].

Avec le château de Bude rivalisait celui de Vicegradum (Visegrad, Wischegrad ou Plintembourg), sur les bords du Danube. Il était construit, au dire de Bonfini, avec tant de somptuosité et d'agrément qu'il surpassait la villa de Lucullus : on y remarquait des « mansiones » distinctes pour le roi et la reine, des salles à manger, des chambres de repos et des chambres à coucher, des portiques dorés et des corps de logis très plaisants, des magasins renfermant les trésors royaux, des jeux de paume, des terrasses ornées de fontaines de marbre, des jardins avec des parterres et des bosquets, des glacières.

Olahus nous apprend de son côté que le château contenait plus de 350 chambres ; une des curiosités était une fontaine en marbre rouge, ornée des figures des *Muses ;* au sommet de cette fontaine, un *Cupidon*, assis sur une outre de marbre, en faisait sortir l'eau [2]. Mathias se plaisait parfois à substituer le jus de la vigne à l'eau pure, et la fontaine versait tour à tour du vin blanc et du vin rouge. Plus loin, s'élevait une chapelle (« sacellum »), pavée de mosaïques, comme la plupart des salles du château, et renfermant un orgue enrichi d'un certain nombre de tuyaux en argent, un tabernacle et trois autels en albâtre doré. Ce palais, ajoute Olahus, contient tant d'édifices précieux qu'il surpasse à lui seul tous les monuments d'un grand nombre de royaumes. Seule, la grande salle du Parlement à Paris et les salles du château de Bude peuvent se comparer aux salles du chateau de Vicegradum, avec leurs solives et leurs boiseries dorées.

1. Woerl, *Ungarn.*

2. Ce motif rappelle l'enfant sculpté par Bugiano dans la sacristie du dôme de Florence.

Des travaux considérables furent commencés à Albe royale (Albaregis; en hongrois, Székes-Fehérvar ; en allemand, Stuhlweissenburg), où Mathias se proposait de faire reconstruire l'église de Notre-Dame, destinée à la sépulture de ses parents ; mais sa mort arrêta court les constructions.

Komorn, située dans le voisinage d'une colonie romaine, et où des ruines nombreuses conservent encore le souvenir des légions, s'enrichit d'une résidence, aux vastes cours, aux amples salles. Dans le voisinage était amarré le *Bucentaure* que Mathias s'était fait construire pour naviguer sur le Danube : il renfermait une salle à manger, une antichambre, une chambre à coucher, un appartement pour les hommes, et un autre pour les femmes.

Après la conquête de Vienne, Mathias fit établir dans le château impérial des jardins suspendus, des chambres exposées au soleil, des fontaines de marbre, des thermes, des volières, des galeries, des portiques et des promenoirs de toute sorte.

La cathédrale de Kaschau (Cassovie) doit également à Mathias d'importants embellissements, entre autres un tabernacle de 20 mètres de haut, sculpté à jour [1]. On cite en outre les monuments élevés à Dotis [2].

Mathias, dont l'ambition en matière d'art ne connaissait pas de frein, rêva d'attacher aussi à son service quelques peintres italiens célèbres. Il fit des instances auprès de Filippino Lippi, qui n'accepta pas, mais qui, pour pallier son refus, peignit à son intention, en 1488, deux tableaux, dans l'un desquels il représenta le roi en s'aidant de ses médailles. La même année, dans son testament en date du 21 septembre, Filippino chargea un de ses amis de livrer au roi les deux tableaux que ce prince lui avait commandés, à savoir la Vierge et des saints, et d'en toucher le prix [3].

Au témoignage de Rap, Maffei de Volterra, qui publia en 1506 son *Anthropologia*, le célèbre peintre ferrarais Ercole dei Roberti séjourna à la cour de Hongrie et y laissa des productions de sa main. Le biographe du maître, M. Venturi, est disposé à croire que ce voyage eut lieu en compagnie du cardinal Hippolyte d'Este, le

1. Wœrl, *Ungarn*.

2. Fessler, *Die Geschichten der Ungarn und ihrer Landsassen*, Ve partie, p. 650-651. Leipzig, 1822.

3. *Il Buonarroti*, 1884, série III, t. II, p, 409.

neveu de Béatrix, qui fit, comme il a été dit, plusieurs apparitions dans son diocèse de Strigonie [1].

Quels que fussent leur nombre et leur valeur, les artistes groupés autour du souverain de la Hongrie se trouvaient hors d'état de contenter cette curiosité sans cesse en éveil. Ils durent se résoudre à



SOUBASSEMENT DU RELIQUAIRE DE GRAN.

laisser Mathias commander ou acheter au dehors des bijoux, des tableaux (par exemple les peintures de Berto Linaiuolo [2]), des statues, les œuvres d'art les plus précieuses.

En 1488, Béatrix informe sa sœur que son époux désire acquérir les très belles et très vieilles médailles d'or et d'argent et les très beaux camées laissés par le cardinal de Mantoue, pourvu qu'on n'en

1. *Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 343.
2. Vasari, t. IV, p. 134.

demande pas un prix excessif. « Il signor Re mio è desyderoso de tal cose », ajoute-t-elle [1]. La réponse d'Éléonore (30 avril 1488) porte que les familiers du cardinal de Mantoue, mort criblé de dettes, s'étaient approprié les médailles, en déduction de leurs créances. Quant aux camées — évalués de 14 à 18,000 ducats — on les avait engagés pour 4,000 ducats à Laurent le Magnifique, avec faculté de les reprendre au bout de huit mois en restituant l'argent prêté. Ces camées, ajoute la duchesse, étaient de toute beauté; ils provenaient de la collection du pape Paul II [2]. Laurent le Magnifique, pressenti, prétexta, le bon apôtre, que les camées se trouvaient entre les mains de Jean Tornabuoni et qu'il ne pouvait pas en disposer. Mais qui ne devine l'échappatoire! La vérité est que lui-même en avait envie et qu'il ne tarda pas à conquérir un trésor sans prix.

Les princes italiens, touchés de cet enthousiasme sans bornes, rivalisaient à qui ajouterait aux trésors de Corvin, soit une belle antique, soit quelque ouvrage moderne hors ligne. En 1490, Ludovic le More lui fit présent d'une statue de *Bacchus* [3]; Laurent le Magnifique de deux bustes en bronze d'*Alexandre le Grand* et de *Darius*, fondus par Verrocchio [4]. En 1485, Ludovic le More chargea son ambassadeur d'annoncer au roi de la Hongrie qu'il lui enverrait « una figura de Nostra Donna quanto bella, excellente et devota la sapia più fare », tableau qu'il venait de commander à son intention à « uno optimo pictore » fixé à Milan [5].

V

De tant de merveilles créées ou réunies grâce à l'ardente initiative de Mathias Corvin, que reste-t-il? A peine quelques marbres, médailles, pièces d'orfèvrerie, majoliques ou tentures. Les monuments d'architecture ont été ruinés au cours des luttes séculaires entre les Turcs et les vaillantes races qui s'étaient imposé de servir de boulevard à la chrétienté sur les bords du Danube. Les peintures, tant sur murs que sur panneaux, ont disparu sans exception aucune; il en est de

1. *Diplom.*, t. III, p. 383.
2. *Dipl.*, t. III, p. 398, 440.
3. *Monumenta Hungariæ historica, Dipl.*, t. IV, p. 149-150.
4. Vasari, ed. Milanesi, t. III, p. 361.
5. *Monumenta, Dipl.*, t. III, p. 44.

même des statues. Nous possédons, du moins, sur le sort de trois de celles-ci, une fiche de consolation : je veux dire une information qui a son prix. En 1526, après la prise de Bude, les Turcs chargèrent sur des navires, outre les dépouilles du château et la bibliothèque, trois bronzes représentant *Hercule*, *Diane* et *Apollon ;* à leur arrivée à Constantinople, le grand visir Ibrahim, personnage lettré et sans préjugés, les fit dresser devant son palais, près de l'Hippodrome, en guise de trophée. Aussitôt, les croyants de murmurer. Le poëte Fighani composa un distique, dans lequel il opposait à Abraham renversant les idoles, Ibrahim qui les relevait. Mal lui en prit: le grand visir, après l'avoir fait promener sur un âne à travers les rues de Constantinople, donna l'ordre de l'étrangler. Voilà comme on entendait la liberté de presse chez les Ottomans ! Aujourd'hui, toute trace des trois bronzes a disparu [1].

La section relativement la mieux partagée dans l'œuvre de Mathias Corvin, c'est la section iconographique.

Se réglant, ici encore, sur l'exemple des princes italiens, il avait pris soin de multiplier à l'infini les effigies destinées à faire connaître ses traits à la postérité la plus reculée : la sculpture monumentale, l'art du médailleur, la peinture, la miniature avaient été tour à tour mis à contribution. Aussi l'iconographie corvinienne est-elle aujourd'hui encore des plus riches et des plus variées. M. Csontosi n'énumère pas moins de 22 portraits de Mathias (soit 6 médailles, 13 miniatures, 3 gravures sur bois), et de 12 portraits de Béatrix (2 médailles, 9 miniatures, une gravure en bois) [2].

Si nous nous attachons en premier lieu à la sculpture, nous rencontrons toute une série de marbres consacrés soit à Mathias, soit à Béatrix. Les Musées impériaux de Vienne possèdent un bas-relief, en marbre blanc, sur un fond de marbre noir (h. $0^{m},54$, l. $0^{m},38$), représentant le roi de profil, tourné à gauche. D'après une note dont je suis redevable à l'obligeance de M. le D[r] de Frimmel, une couronne

1. Hammer, *Geschichte des osmanischen Reiches*, t. III, p. 62-65; Pesth, 1828. — Une vue de l'hippodrome de Constantinople nous montre trois statues debout sur un double socle. Ce sont, d'après l'information qu'a bien voulu me communiquer mon savant confrère, M. Schéfer, les statues de Bude. Voy. Schéfer, *le Voyage de Monsieur d'Aramon ;* Paris, 1887, p. 30. — D'après Mouradica d'Ohsson, les deux grands candélabres de bronze de Sainte-Sophie proviendraient également de Bude.

2. *Bildnisse des Königs Mathias Corvinus und der Königin Beatrix in den Corvincodexen*; Budapest, 1890, p. 50-51.

de chêne ceint les cheveux; une chaîne richement travaillée se déroule autour de son cou. Sur la plinthe, l'inscription :

REX MATHIAS HVNGARIÆ

Un second bas-relief de la même collection, également en marbre blanc (h. $0^m,44$, l. $0^m,335$), se distingue du précédent par une facture plus grossière et par l'absence de chaîne.

Un troisième bas-relief, conservé au musée de Berlin, représente Mathias de profil, tourné à gauche; ses cheveux sont ceints de la couronne de chêne traditionnelle; sa poitrine est recouverte d'une cuirasse à écailles, sur laquelle est jeté un bout de draperie. M. Bode, qui, dans l'attribution de cette sculpture, avait d'abord hésité entre Antonio Rossellino et Benedetto da Majano, vient de se prononcer catégoriquement en faveur de Verrocchio [1].

Par contre, la statue dont le gouverneur de la Silésie fit orner, en 1486, la porte du château d'Ortenbourg (gravée dans l'ouvrage de Mgr Fraknoi) est franchement gothique, avec quelques réminiscences orientales.

Je serais assez disposé à reconnaître le portrait de Mathias et de Béatrix dans un ivoire de la collection Carrand, aujourd'hui au musée national de Florence (Alinari, n° 20,973). Les deux souverains représentés de profil, à mi-corps, se font face; la reine a la tête ceinte de pampres; le roi porte sur la tête un bonnet avec des nœuds, et autour du cou une chaîne.

Les traits de la reine Béatrix nous ont été avant tout conservés par le beau buste de la collection Gustave Dreyfus, qui la représente toute jeune (avant son mariage?), avec l'inscription DIVA BEATRIX ARAGONIA [2]. Dans ce buste, d'un charme et d'une distinction rares, d'une souplesse et d'une morbidesse infinies, quelques savants ont voulu voir l'œuvre de Francesco Laurana, qui travailla à Naples dans la seconde moitié du XVe siècle; mais leur opinion vient d'être combattue par le Dr Carotti de Milan; d'après lui, rien ne ressemble

1. *Ital. Porträt-Skulpturen*, 1883, p. 35. — *Die ital. Plastik*, 1891, p. 110. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. II, p. 387.

2. Le buste a été publié par M. Louis Courajod dans la *Gazette* du mois de juillet 1883. Voyez en outre le travail de notre collaborateur dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1886, p. 305, et celui de M. Bode dans l'*Annuaire des Musées de Berlin* (t. IX, X), ainsi que dans le volume intitulé *Die ital. Plastik* (p. 142-143).



TRIPTYQUE EN IVOIRE DU TRÉSOR DE GRAN.

(Musée du Louvre.)

moins à la sécheresse et à la lourdeur inhérentes aux ouvrages authentiques de Laurana que la grâce, la légèreté du buste de la collection Dreyfus et des bustes ou masques congénères[1]. Le bas-relief du musée de Berlin, qui fait pendant à celui de Mathias, nous montre Béatrix âgée d'une vingtaine d'années, le visage plus plein, avec une certaine tendance à l'obésité. Cette tendance s'accuse encore davantage dans un second bas-relief, conservé à Vienne en compagnie du portrait de son époux (gravé dans l'ouvrage de Mgr Fraknoi), et où la tête est couverte d'un voile.

Les médailleurs, à leur tour, s'attaquèrent aux traits du couple royal. Nous connaissons une médaille représentant Béatrix, la tête couverte d'un voile, comme dans le bas-relief de Vienne, et six représentant Mathias, tantôt la tête nue, avec une couronne de chêne ou de laurier, tantôt la tête couverte d'un bonnet à plumes. Les légendes sont caractéristiques : l'une contient, autour d'une bataille entre Hongrois et Turcs, les mots de « Marti fautori », l'autre (de 1486), ce distique :

Cæsare magna mihi victo Thracumque tyrannis
Major apollinea gloria parta tuba est[2].

Plusieurs peintres célèbres entreprirent de fixer sur panneau ou sur toile la physionomie si énergique du monarque magyare, avec ses yeux injectés de sang, son menton proéminent, ses longs cheveux bouclés. Si nous pouvons nous consoler sans trop de peine de la perte du portrait peint par Filippino Lippi — il était exécuté, non d'après nature, mais d'après des médailles, — nous ne saurions assez déplorer la disparition de celui auquel Mantegna avait attaché son nom : cette peinture, autrefois conservée à Côme dans la collection de Paul Jove, ne nous est plus connue que par la gravure insérée dans l'édition bâloise des *Elogia virorum bellica virtute illustrium*.

A Rome, dans la « Via del Pellegrino, » près du « Campo de'Fiori », une fresque monumentale, peinte sur la façade d'une maison, offrait à l'admiration des citoyens de la Ville éternelle les traits du vaillant défenseur de la chrétienté et des inscriptions rappelant ses exploits. On y voyait le roi à cheval, tête nue, les cheveux ceints d'une bande-

1. *Archivio storico dell' Arte*, 1891, p. 38-43.

2. « J'ai remporté une grande gloire en vainquant l'empereur et les rois des Thraces, mais je dois une gloire plus grande à la trompette d'Apollon .»

lette, tenant de la gauche les rênes, brandissant de la droite l'épée. Dans les airs, des anges, l'un qui s'apprête à poser une couronne sur la tête du prince, les deux autres qui tiennent des cartels enrichis de distiques latins [1] (gravé dans la *Gazette*, 3e pér., t. XII, p. 361).

Je terminerai mon essai par la description de quelques pièces d'orfèvrerie, ivoires, majoliques ou tissus, commandés par Mathias et sauvés d'un si grand naufrage.

La plus précieuse de ces reliques est le Calvaire, en argent doré, enrichi de gemmes et de perles, qui, exécuté pour le compte personnel du roi, a été donné par son fils, en 1494, à l'archevêque Thomas Bakan et qui est conservé de nos jours dans le trésor de la cathédrale de Gran, dont il fait le principal ornement. Sur un soubassement, deux sphinx, assis aux côtés d'un vase, tiennent chacun un écusson ; deux dauphins placés plus haut relient à la partie supérieure le couvercle du vase. Au centre, un édicule à jour, sous lequel se trouve une statuette du Christ attaché à la colonne et s'affaissant sous le poids de la douleur; près de lui, sous des arcades, deux apôtres, d'un style septentrional, tenant des banderoles. Plus haut, les statuettes de la Vierge et de saint Jean, au pied du Crucifix, qui termine ce monument, haut de 0^{m},718. Je ne parle pas des clochetons, des oves, de la tête de mort et autres ornements qui, tout en ajoutant à la richesse de l'ensemble, lui laissent cependant un caractère profondément religieux. Des émaux multicolores, répandus avec autant d'habileté que de discrétion sur les parties nues des figures et sur les vêtements, donnent une réalité plus saisissante aux auteurs de ce drame et les rapprochent des *Mortorii* en terre cuite coloriée, si fréquents dans la Haute Italie, où les Caradosso et les Guido Mazzoni s'en faisaient vers cette époque une spécialité.

Quelle est l'origine et quel est l'auteur de cette pièce hors ligne? M. Molinier, si compétent en pareille matière, penche pour l'Italie du Nord et ne paraît même pas éloigné de mettre en avant le nom de Caradosso. A mon avis, il faut remonter plus haut encore et chercher le berceau du Calvaire sur les confins de l'Italie et du Tyrol, peut-être dans le Frioul, car les influences germaniques se font jour dans les types des personnages aussi bien que dans leurs proportions un peu trapues, dans leurs draperies un peu massives. La

1. J'ai reproduit cette fresque, d'après une copie du XVIIe siècle, dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome*, 1888.

seule partie véritablement italienne et, de la meilleure Renaissance italienne, quoique, selon moi, il ne faille pas songer à Caradosso, dont la manière très précise et, au début, un peu âpre ne se retrouve nulle part dans le Calvaire de Gran, la partie la plus belle et la plus caractéristique, dis-je, est le soubassement avec les sphinx, le vase et les dauphins. On y trouve une élégance et une distinction qui nous reportent aux meilleurs modèles de l'École florentine. Dans l'espèce toutefois, celle-ci doit être écartée, car, à ce moment, aucun de ses représentants n'aurait su mettre tant de liberté et de fantaisie dans ses créations [1].

On affirme que le retable d'ivoire qui, du trésor de Klosterneubourg ou de Gran, est entré dans la collection Barker, de celle-ci dans la collection Timbal, puis au Musée du Louvre, se rattache également à Mathias Corvin. Cet ouvrage, composé de petites plaques, est incontestablement d'origine italienne, et, malgré son encadrement gothique, appartient à la seconde moitié du xve siècle. Les quattrocentistes italiens ne cultivaient guère la sculpture en ivoire : de là vient que le retable conserve tant de traces d'archaïsme. L'auteur a néanmoins réussi à donner aux draperies le tour le plus élégant ou le plus pittoresque. C'est un triptyque, de 0^m^,57 de haut, composé d'un édicule surmonté d'un fronton à triple rang de gables. Le tympan central contient la figure de Dieu le père, à mi-corps. Quant au centre même du monument, il est occupé par la Vierge, l'Enfant-Jésus, sainte Catherine d'Alexandrie, et sainte Marie-Madeleine, par la *Nativité*, la *Présentation au Temple*, et le *Christ parmi les docteurs;* sur les volets, l'*Annonciation*, et quatre saints, parmi lesquels on reconnait saint François d'Assise, saint Bernardin de Sienne et saint Dominique. L'auteur de la notice consacrée au triptyque, dans le *Catalogue de la collection Timbal* (n° 60), signale l'analogie que la plupart des bas-reliefs offrent avec le style de Verrocchio et de Lorenzo di Credi ; M. Bode de son côté constate l'influence de Verrochio et de Desiderio.

1. Parmi les autres pièces d'orfèvrerie de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle qui figurèrent en 1884 à l'Exposition de Pesth, bon nombre portent déjà l'empreinte du style nouveau. Ce sont : un bénitier et un aspersoir exécutés en 1496 pour l'évêque d'Agram ; un plat en vermeil, sur lequel des cornes d'abondance, d'un style d'ailleurs indécis, alternent avec des ornements gothiques, puis des calices, etc. Ce qui n'est pas moins frappant que le choix de tel ou tel motif, c'est l'emploi de l'émail translucide, qui est prodigué partout, cet émail d'origine italienne. (Pulszki, Radiscis et Molinier, *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'Exposition de Budapest*, t. I, p. 85-86, 115-116, 133-134; t. II, p. 57-58.)

Dans quelques autres parties se fait sentir une influence différente, peut-être de Milan, qui se manifeste dans le choix des types plutôt que dans la facture.

Dans la section de la céramique, on relève un service exécuté pour Mathias à Forli, entre 1480 et 1485, service dont deux pièces se trouvent, l'une au South-Kensington Museum [1], l'autre, dans la col-



PLAT AUX ARMES DE MATHIAS CORVIN.

(Collection de M. Charles Mannheim.)

lection de M. Charles Mannheim, qui a bien voulu le faire photographier à mon intention.

Le plateau (« bacile ») du South-Kensington montre, dans le médaillon central, des enfants qui cueillent des fruits sur un arbre, au fond, un paysage. Autour de ce médaillon, des écailles oranges et bleues sur un fond blanc; sur le marbre, d'autres écailles et des rubans bleus et pourpres; au sommet, l'écusson en couleurs de Mathias,

1. Drury-Fortnum, *A descriptive catalojue of the Maiolica... in the South-Kensington Museum*, p. 543, 550, 551.

surmonté d'une couronne; au revers, des palmettes et des feuilles d'un bleu foncé. Le même musée contient un plat (« tondino »), également aux armes de Mathias, orné d'une rosette bleue sur un fond orange, et de feuillages sur un fond bleu[1].

L'art textile est également représenté parmi les trop rares reliques du musée ou du garde-meuble de Mathias. Un tapis de pied, portant ses armoiries, appartient à la famille des comtes Erdody; un autre, de tout point identique, a été converti en vêtement sacerdotal et acquis récemment pour la chapelle royale de Bude. L'ouvrage de Mgr Fraknoi nous offre une gravure du premier de ces tapis, avec ses ornements mi-italiens mi-orientaux. Dans le bas, sur un soubassement orné de têtes de chérubins, on aperçoit un vase accosté d'aigles et de cornes d'abondance; plus haut, dans une couronne à banderoles, l'écu de Mathias; sur le champ même, des fleurs traitées dans un style décoratif; pour bordure, des cornes d'abondance et des ailerons.

Les troubles qui suivirent la mort de Mathias arrêtèrent brusquement une floraison qui promettait d'être si brillante. Malgré la bonne volonté de sa veuve, la reine Béatrix, malgré celle de son successeur, Ladislas VI, de la maison des Jagellon de Bohême, la colonie italienne réunie sur les bords du Danube ne tarda pas à se disperser. Elle n'avait guère eu le temps de faire des prosélytes parmi une nation avant tout sollicitée par la lutte contre les Musulmans. Aussi, de l'œuvre splendide entreprise par Mathias, ne reste-t-il qu'un souvenir, mais il est assez vivant encore pour valoir au grand Hunyade une place d'honneur parmi les princes qui se sont dévoués à la réalisation d'un idéal de littérature, d'art, de science, de civilisation.

EUGÈNE MÜNTZ.

1. Voy. Bode, *Italienische Porträt-Skulpturen*, p. 37. — Molinier, *La Céramique italienne au* XVe *siècle*, p. 61.

LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO[1]

L'ÉCOLE ESPAGNOLE.

(TROISIÈME ARTICLE)

III.



Lorsqu'on étudie, au Musée du Prado, les huit peintures qu'il possède d'Alonso Cano (1601-1667), l'on demeure surpris du contraste frappant qu'elles présentent avec les ouvrages si profondément réalistes de ses contemporains; elles s'en séparent, en effet, par le style, où, çà et là, reparaissent quelques formules italiennes, par un plus sage équilibre de la composition, la correction mesurée des attitudes et le calme des gestes et, encore, par leur exécution trop tranquille, leur coloris moins observé, moins vrai aussi, parce qu'il y est entré une certaine part d'appris et de convention. Et, lorsqu'on a eu l'occasion d'admirer, mais ailleurs qu'au Prado, qui n'en montre aucun, quelque bel ouvrage de sculpture de l'artiste, on n'a pas de peine à se rallier à l'opinion, assez généralement acceptée, que Cano est assurément plus grand sculpteur que grand peintre. Si Cano, dans ses peintures, présente des morceaux distingués, d'un dessin soigné et délicat, il est, par contre, bien autrement saisissant dans ses créa-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VII, p. 255 et 459; t. IX, p. 194 et 374; t. X, p. 223; t. XI, p. 73 et 183; t. XII, p. 232 et 405.

tions sculpturales, où domine tantôt la pure beauté classique, surprise par lui dans l'étude de certains marbres antiques, et tantôt l'expression la plus intense, parfois même la plus éloquemment énergique. Il s'en faut donc que Cano soit un artiste tout d'une pièce et de puissance créatrice égale selon qu'il manie le pinceau ou l'ébauchoir. La raison de cette inégalité se trouverait suffisamment expliquée, croyons-nous, par cette double circonstance, qu'en peinture il eut pour premiers initiateurs Juan del Castillo et Pacheco, deux italianisants et deux timides, alors que la sculpture lui fut enseignée par le célèbre Martinez Montañes, l'auteur de figures et de groupes polychromes, d'un naturalisme si robuste, si vivant, qu'on rencontre à Séville et dans plusieurs autres villes de l'Andalousie.

Venu à Madrid en 1637, alors qu'il comptait déjà 36 ans et que son talent était complètement formé, Cano fut chaleureusement accueilli par Velazquez, dont il avait été le condisciple dans l'atelier de Pacheco. Velazquez lui obtint des travaux à l'Alcazar et le fit nommer peintre du roi; plus tard Cano devint encore le professeur de dessin de l'héritier du trône, l'infant D. Baltazar Carlos. C'est assez dire en quelle particulière estime était tenu le talent de l'artiste. Aussi, pendant la période de son séjour à Madrid, qui dura de 1637 à 1659, eut-il à exécuter, soit comme peintre, soit comme sculpteur, de très nombreux ouvrages. Outre ses travaux au palais, il dut s'acquitter d'importantes commandes destinées aux cathédrales et aux couvents de Tolède, Avila, Alcalà et Valence. Dès cette époque, le nom d'Alonso Cano prenait déjà rang parmi ceux des maîtres contemporains, sculpteurs ou peintres, les plus justement réputés. Ami de Zurbaran et de Velazquez, Cano n'a pourtant point subi leur influence et ne leur a rien emprunté. Son naturalisme, à lui, est imprégné d'un caractère de mysticité très contenu et comme à demi voilé. Murillo, qu'il fait pressentir, lui devra bientôt plus d'une inspiration et d'un enseignement.

La grâce poétique et le charme doucement attendri de certaines créations d'Alonso Cano sont particulièrement sensibles dans les tableaux du Prado intitulés : la *Vierge adorant son divin fils*, *Saint Jean Évangéliste*, écrivant l'Apocalyse, et *Saint Benoît, abbé*, ravi en extase; c'est de qualités d'un autre ordre que l'artiste a fait preuve dans le *Christ à la colonne* et le *Christ mort;* ces peintures, d'un sentiment religieux très pénétrant, sont d'un dessin et d'un modelé on ne peut plus savants et précis; dans cette dernière, où l'artiste a présenté de face et en raccourci le corps du Christ qu'un ange soutient par les



épaules en l'enveloppant de ses grandes ailes, éclatent particulièrement sa merveilleuse entente de la forme et l'élégante solidité de ses connaissances anatomiques. On saisit, ici, tout ce que le peintre doit au savoir du sculpteur.

Au mérite plastique, déjà très grand, de ces deux ouvrages, viennent s'adjoindre encore, dans leur expression, quelque chose de grave, d'ému, et comme un sentiment de piété attendrie qui achève d'en rehausser singulièrement la signification et le prix. Ajoutons que l'exécution est vraiment belle, supérieure même, et qu'elle répond pleinement à la grandeur de l'inspiration première.

Bartolomé Estéban Murillo (1618-1682) est, parmi les maîtres espagnols, celui dont les ouvrages et la célébrité se sont le plus rapidement répandus au delà des Pyrénées. Un art tantôt empreint d'un mysticisme raffiné, tantôt passionné dans ses élans vers le beau, jusqu'à confiner à la sensualité, tantôt ingénu et simple comme la réalité; des créations d'une grâce pénétrante, et amoureusement expressives jusqu'à devenir troublantes, et qu'il a revêtues des séductions, sensibles à tous les yeux, d'un coloris harmonieux, frais et fleuri : tout a concouru à lui conquérir les suffrages et à les lui retenir. Pour la femme surtout, à laquelle son œuvre rend un culte ardent, Murillo n'est pas éloigné d'être, sinon le plus grand, du moins le plus éloquent des peintres : mieux qu'aucun autre, en effet, n'a-t-il pas su trouver le chemin de son cœur et émouvoir ses sens? N'a-t-il pas, comme aucun autre, rendu les divines langueurs, les ravissements extatiques « où l'âme humaine, comme l'écrit sainte Thérèse, meurt aux choses extérieures et se confond en Dieu », et n'est-il pas par excellence le peintre de la Vierge enfant et mère, de l'Immaculée Conception?

Né à Séville de parents pauvres, travailleurs obscurs, Murillo avait témoigné de bonne heure sa vocation d'artiste. Juan del Castillo, le maître d'Alonso Cano et de Pedro de Moya, fut aussi le sien. Ce n'était pas un grand peintre, mais c'était un bon professeur qui appliqua son jeune élève à l'étude de la nature morte, puis, comme il était de tradition dans les ateliers de Séville, à peindre des *sargas*, sortes de toiles grossières, préparées pour recevoir des compositions décoratives, qu'on exécutait à la détrempe et de premier jet. Ces toiles, achetées par les pacotilleurs pour les Amériques, jouaient le rôle de tapisseries, de tentures. Ce fut probablement à cet apprentissage que Murillo dut plus tard sa grande facilité, son extrême aisance à exécuter de vastes compositions,

et là, encore, est sans doute le secret de son étonnante fécondité.

Castillo, ayant quitté Séville pour aller résider à Cadix, ne put emmener avec lui son élève. Abandonné trop tôt à lui-même, le jeune artiste n'eut d'autres ressources que de barbouiller force peintures pour les acheteurs de la *feria*, sorte de marché toujours ouvert et qui se tenait sur les parvis de la cathédrale. C'était là une triste et dangereuse besogne, et Murillo y eût certainement perverti très vite son jeune talent, si le retour à Séville de Pedro de Moya, qui revenait d'Angleterre et des Flandres après avoir été un moment admis comme élève par Van Dyck, ne lui eût inspiré une résolution salutaire. Très vivement frappé à la vue des esquisses et des copies, d'après les grands flamands, que Moya avait rapportées, Murillo décida qu'il irait lui aussi étudier chez eux ces maîtres qu'il admirait. Ayant réalisé un léger pécule par la vente de quelques toiles, il partit pour Madrid, où son grand compatriote, Velazquez, l'accueillit affectueusement, et lui facilita, sans aller plus loin, les moyens tant désirés de perfectionner son talent. A l'Alcazar, à l'Escurial et au Buen Retiro, Murillo étudia les maîtres à loisir et peignit, pendant deux ans, d'après les plus beaux tableaux du Titien, de Rubens, de Van Dyck, de Ribera, appartenant aux collections royales; il visita et consulta souvent Velazquez, qui lui fut un guide précieux et un sûr conseiller, de même que son ancien condisciple Alonso Cano.

Revenu dans sa ville natale, Murillo y accomplit son premier grand travail: la décoration du petit cloître des Franciscains, composée de onze toiles, aujourd'hui dispersées, mais qui se retrouvent à l'Académie de San-Fernando, aux Musées du Louvre, de Toulouse, de Dresde, et dans diverses collections particulières.

Dans ces premières productions, qui sont datées 1646, il est aisé d'observer combien vivace est encore chez Murillo l'impression des maîtres qu'il a admirés et étudiés. Il hésite, tâtonne et se cherche encore, mêlant les teintes fraîches de Van Dyck aux oppositions contrastées de Ribera, l'opulence des colorations vénitiennes aux gris fins et discrets de Velazquez. Mais, à travers ces réminiscences, on devine la présence latente d'un talent qui va bientôt s'affirmer et dégager sa propre originalité. Dès 1655, l'artiste est en pleine possession de tous ses moyens, ainsi que l'attestent les deux superbes peintures qui sont dans la cathédrale de Séville et qui représentent *saint Isidore* et *saint Léandre*.

Désormais, chaque nouvel ouvrage qu'il entreprendra marquera

de nouveaux et plus surprenants progrès, et l'année 1656 verra s'achever son premier chef-d'œuvre, le fameux *Saint Antoine de Padoue* de la chapelle du Baptistère, à la même cathédrale.

Si Séville a gardé la plus importante et la plus nombreuse part des œuvres maîtresses de son illustre enfant, Madrid en possède cependant quelques-unes, venues là à la suite de circonstances assez peu connues.

Pendant tout le règne de Philippe IV, on ne voit figurer aucun ouvrage de Murillo sur les inventaires du palais. Cette particularité a frappé M. Pedro de Madrazo, qui se demande, dans le *Viage artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, si Velazquez, alors en complète faveur et spécialement chargé des acquisitions d'œuvres d'art pour les collections royales, n'est pas responsable de cette inexplicable abstention. Il est hors de doute, en effet, que Velasquez n'ignorait pas, dès 1655, quels merveilleux progrès avait faits son élève d'un moment et quelle réputation méritée entourait déjà son nom dans leur commune ville natale. Mais, en l'absence de preuves, on ne saurait, croyons-nous, et sur une simple induction, conclure de là que Velazquez, absorbé d'ailleurs par sa charge de maréchal du palais, pendant les cinq dernières années de sa vie, ait obéi à quelque sentiment de jalousie. Durant le règne de Charles II, qui accorda cependant à Murillo le titre de peintre du roi et qui tenta, mais en vain, de l'attirer à Madrid, aucun tableau de lui ne vint encore prendre place dans les palais. Ce fut seulement en 1733, et lors de la visite que Philippe V, accompagné de sa seconde femme, Élisabeth Farnèse, fit à Séville, que furent acquises vingt-sept peintures pour le compte particulier de la reine qui se montra très enthousiaste des œuvres du maître. Parmi les toiles que possède le Prado, et dont les acquisitions d'Élisabeth Farnèse composent la plus nombreuse et la plus belle partie, nous n'analyserons ici que les morceaux vraiment supérieurs.

Les anciens biographes espagnols, en quête d'un mode de classification des œuvres de Murillo, se sont avisés d'y découvir trois styles différents, lesquels, d'après eux, appartiendraient à des époques successives. Cette classification est absurde et parfaitement arbitraire. Murillo n'a qu'un style ; s'il emploie des méthodes d'exécution différentes, encore est-il que ces changements d'exécution sont voulus et, au gré de l'artiste, appropriés à la nature du sujet qu'il traite ; ils n'appartiennent d'ailleurs pas plus à une époque qu'à une autre : ils sont simultanés. Il lui est arrivé en effet fréquemment de

peindre tel tableau de sa manière la plus serrée et la plus forte, alors que dans le même temps, et pour une même décoration, il en traitera un autre à l'aide de sa facture la plus moelleuse et de sa touche la plus fondue, la plus imprécise. Nous trouvons au Musée du Prado plusieurs spécimens, d'ailleurs très admirés, de cette exécution, appelée *vaporeuse*, qui est loin d'être la meilleure. Ce que le coloris y gagne en grâce, en souplesse, en magnificence, le dessin le perd comme correction, comme solidité, comme fermeté de contours et puissance de relief. C'est ce qu'on peut aisément constater en étudiant les deux *Conceptions*, qui sont cataloguées sous les n°s 878 et 880, le tableau représentant *Jésus et saint Jean, enfants*, plus connu sous le titre des *Enfants à la coquille*, les deux *Christ en Croix*, portant les n°s 874 et 875, et encore le *Martyre de l'apôtre saint André*, qui est peut-être, comme coloris, la plus chaude et la plus opulente page qu'ait produite Murillo. Sous les murs de Patras, au milieu d'une foule de soldats, de cavaliers et de spectateurs, l'apôtre, le visage rayonnant d'une joie divine, est mis sur une croix en forme d'X. Des anges descendent du ciel, lui apportant des couronnes et des palmes. Une lumière chaude, poudroyante, dorée, noyant les contours, fondant les tons délicatement variés en un tout harmonieux, enveloppe et illumine la scène qui prend, sous ce voile vaporeux, un air de triomphe et de fête. C'est ici, on peut s'y méprendre, toute la pompe d'une apothéose, plutôt que la représentation d'un martyre. Ainsi comprises et traduites, de telles compositions ne laissent pas, pour séduisantes au regard qu'elles soient, de paraître singulières. Nous voilà loin des formes ascétiques, chères à un Moralès, des terrifiantes créations habituelles à un Ribera, bien loin même de l'austère simplicité d'un Zurbaran; mais c'est que la vieille foi religieuse s'est elle-même profondément transformée. Les doctrines d'Ignace de Loyola et les troublants écrits de sainte Thérèse de Jésus ont pris, dans la dévotion espagnole, une place prépondérante. Maintenant commence le règne de ce que Pascal appelle « la dévotion aisée », et Murillo, par là, est bien le reflet de son milieu et de son temps. Voyez plutôt, sous le n° 861, comment il a traité le sujet de la *Porciuncula* ou du *Jubilé de saint François*. Aux épines qui viennent de servir aux flagellations du saint, prosterné devant l'apparition de Jésus et Marie, les anges font épanouir une moisson de roses qu'ils répandent joyeusement sur le sol. L'Espagne du XVIIe siècle goûtait fort une telle invention, et sa dévotion se complaisait à ces aimables et souriantes images.



LA VIERGE ET L'ENFANT, PAR ALONSO CANO.

(Musée du Prado.)

Heureusement pour sa gloire d'artiste, Murillo ne s'est pas uniquement inspiré de ce mysticisme raffiné; il a puisé à des sources plus saines et plus fortifiantes, et le Musée du Prado nous montre maintes créations de lui infiniment plus dignes de notre entière admiration. Nous n'en voulons pour preuves que son *Adoration des Bergers* et surtout que cette *Sainte Famille à l'oiseau*, d'une intimité si naïve et si touchante. Qu'elle est simple et vraie cette scène familiale où le père et la mère, deux braves gens, deux honnêtes figures d'artisans, regardent en souriant jouer leur jeune enfant! La chambre où ils habitent accuse leur pauvreté, et des outils de charpentier, çà et là suspendus, et le rouet de la mère disent leurs occupations journalières. Est-ce donc là une Sainte Famille? Assurément, Murillo eût pu recourir à des formules plus nobles et plus savantes, mais il s'en est bien gardé. Il a aperçu une scène toute semblable dans quelque humble intérieur de Séville, et ce qu'il a vu, il le traduit ici avec toute sa sincérité, avec toute sa bonne foi. Ces interprétations réalistes des scènes de la Bible et de l'Évangile sont, on le voit, de tous les temps, et sous ce rapport les peintres modernistes n'ont point inventé. Mais combien, à une époque encore pleine de foi, n'étaient-elles pas propres à parler aux cœurs des fidèles et à toucher les âmes simples? D'ailleurs, Murillo lui-même est un de ces simples. Ce qu'il exprime si éloquemment, il le croit candidement, et ce qui fait précisément l'insigne et véritable valeur de ses ouvrages, c'est qu'on perçoit tout de suite en lui l'accord complet et si rare de la beauté parfaite du métier avec la sincérité, la profondeur du sentiment. Et c'est de cet accord que naissent les chefs-d'œuvre.

L'*Éducation de la Vierge* est aussi une peinture d'une intimité charmante. Elle date de 1675 ou 1676. Murillo l'a exécutée de son pinceau le plus caressant, mais sans virtuosité ni mollesse, et en l'imprégnant de ce sentiment tendrement familier qu'il excelle à traduire. La petite Marie tient un livre qu'elle appuie sur les genoux de sainte Anne assise. L'enfant semble interroger, en désignant du doigt un passage du livre; la mère sourit et répond affectueusement. Sous son riche vêtement composé d'une robe à plis traînants, d'un rose pâle, d'un manteau bleu rejeté sur le bras gauche; avec ses cheveux longs, retombant librement et coquettement agrémentés d'un nœud rouge, Marie a, comme expression, toute la grâce à la fois songeuse et mutine qu'on note sur le visage de la petite infante de Velazquez, dans le tableau des *Meninas*. La tradition veut que Murillo ait pris

ici pour modèles sa femme et sa fille Francisca, et à voir quelle tendresse il a apporté à peindre les deux personnages, on n'a pas de peine à y ajouter foi. Une esquisse de ce même sujet, mais avec de notables variantes dans la couleur des vêtements et dans la pose de sainte Anne et de la Vierge, se trouve aussi au Prado.

Un des côtés caractéristiques du talent de l'artiste, c'est la faculté qu'il possède d'allier étroitemeut, dans ces compositions, le surnaturel aux êtres et aux choses tangibles et de nous faire accepter l'apparition, la vision céleste, comme vraies, comme réelles, au milieu même des actions les plus familières de la vie. Nul peintre, mieux que lui, n'a su associer à son naturalisme autant d'idéal et de sentiment du divin et mêler plus de mystère et de rêve à notre humble et prosaïque humanité.

Le Prado nous offre, dans cet ordre de créations, de merveilleux ouvrages ; tels sont : l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, la *Vision de saint Augustin* et *la Vierge remettant à saint Ildephonse la chasuble miraculeuse.* Ces trois peintures, de l'exécution la plus ferme et la plus magistrale, suffiraient à prouver l'étonnante aptitude de Murillo à traduire l'irréel, le symbolique, le merveilleux, et à montrer avec quelle certitude, quelle autorité, il sait transformer un récit de la légende dorée, quelque vision paradisiaque, en une scène saisissante de vérité, et comme réelle et sensible.

A l'énumération des plus heureuses productions du maître, il faut encore joindre l'*Annonciation* (N° 867 du catalogue), la *Vierge au rosaire*, la *Conception* (N° 877), la *Conversion de saint Paul* ainsi que l'harmonieux et ferme tableau de chevalet, intitulé *Rébecca et Eliézer*, dont la facture solide et la coloration sobre et puissante sont un véritable régal pour les yeux. Quatre autres petites compositions, tirées de la légende de l'*Enfant prodigue*, sont autant de bijoux de coloris, et deux toiles de la manière le plus naïvement réaliste : *Une vieille femme filant* et une *Jeune Galicienne tenant une pièce de monnaie*, montrent comment Murillo savait observer la nature et la rendait, mais non sans grâce, avec la plus entière subordination à son modèle.

Le chevalier de Malte, Nuñez de Villavicencio, est le seul des élèves de Murillo qui soit représenté au Prado. Son tableau, où il pastiche non sans esprit la manière naturaliste du maître, représente une bande de joyeux gamins, des *muchachos* déguenillés, tous de tournure et de mine effrontées, polissonnant et jouant aux dés au beau milieu de la rue.

Notons aussi quelques ouvrages d'Ignacio Iriarte (1602-1685), élève, comme Velazquez, de Herrera le Vieux. Iriarte, après avoir tenté les grandes compositions sans aucun succès, limita sagement son ambition à peindre le paysage. Murillo, dont il s'assimila assez heureusement la douceur de coloris et la souplesse de pinceau, a souvent étoffé ses tableaux en les animant de quelque scène de la Bible ou de l'Évangile. Iriarte comprenait le paysage à la manière des peintres contemporains, c'est-à-dire composé et conventionnel, recherchant l'effet décoratif.

Les éclatants et si légitimes succès que Murillo obtenait à Séville et qui lui valaient, de la part du haut clergé, des ordres religieux et des riches particuliers, d'incessantes commandes, lui avaient fait, parmi ses émules, d'implacables ennemis. Celui de tous qui se montra le plus hargneux fut Juan de Valdès Leal (1630-1691). Toutefois, son humeur insociable et jalouse n'empêche pas qu'il ne soit un vrai peintre dont l'originalité s'accuse fortement dans une note de naturalisme qui, parfois, dépasse en violence et en horreur Ribera lui-même. *La présentation de la Vierge au Temple* et l'*Empereur Constantin en prières*, que possède le Prado, sont d'un style et d'une exécution qui viseraient plutôt à rappeler Murillo. C'est à Séville, à l'hôpital de la Caridad et devant son tableau des *Deux cadavres*, qu'il faut aller pour connaître la vraie manière du farouche Valdès Leal.

Une seule œuvre de Herrera le Jeune (1622-1685), autre émule de Murillo, que la jalousie qu'il conçut contre son triomphant rival amena à quitter Séville, existe au Prado. Elle représente l'*Apothéose de saint Herménégilde*, et c'est une composition fastueuse, inspirée du thème déjà traité par Herrera le Vieux au collège des Jésuites, à Séville, mais combien inférieure ! Ce qui, chez le père, était exubérance et force, n'est déjà plus, chez le fils, qu'affectation, impuissance et manière. Ayant de bonne heure abandonné l'atelier de son père pour s'enfuir en Italie, Herrera n'en avait rapporté que ce qui s'y pratiquait alors : l'art de produire vite à l'aide de formules toutes faites. Cet artiste a le triste privilège de commencer, en Espagne, l'ère de décadence de la peinture, décadence que l'arrivée de Luca Giordano, appelé à l'Escurial par Charles II, allait singulièrement accentuer encore.

Cependant, un peintre d'un véritable mérite, Claudio Coëllo (1623-1694) défendait encore les saines traditions de l'école naturaliste contre les désastreuses tendances de Herrera le Jeune et les méthodes expéditives du trop fécond Luca *fa presto*. On sait que le

chef-d'œuvre de Claudio Coëllo, le tableau connu sous le titre de *La sainte Forme*, est à l'Escurial. Le Musée du Prado conserve deux grandes



APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD, PAR MURILLO.

(Musée du Prado.)

compositions religieuses, datées de 1669, d'un coloris fort brillant, ainsi qu'un très physionomique portrait de *Charles II*. On lui attribue

celui de *Marianne d'Autriche*, veuve de Philippe IV, représentée dans son costume de deuil, sobrement mais grandement traité. De son meilleur élève, Sébastien Muñoz, qui fut le peintre de Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II, nous trouvons, au Prado, le propre portrait de l'artiste, d'une exécution singulièrement attirante.

Parmi les élèves de seconde main de Murillo, imitateurs plus ou moins heureux de ses méthodes, nous devons signaler la copie d'un portrait du maître, dont l'original est perdu, copie exécutée avec une grande habileté par Miguel de Tobar (1678-1758), et une peinture intitulée : *La divine bergère*, par German de Llorente, où la Vierge, sous le costume d'une pastourelle, garde, contre les attaques des loups ravisseurs, de blanches ouailles, qui lèvent vers elle leur bouche ornée d'une rose; cette toile montre bien où devait aboutir, chez les imitateurs, le mysticisme un peu trop alangui du maître et comme, rapidement, il devait dégénérer en *concetti* niais, en symboles quintessenciés et fadement précieux.

Pour terminer l'énumération des ouvrages des maîtres appartenant au XVIIe siècle et ne se rattachant à aucun des artistes précédemment désignés, il nous reste à mentionner quelques peintures notables; par exemple : *La vision d'Ézéchiel*, par Francisco Collantes (1599-1656); *Un combat naval entre Barbaresques et Espagnols* et un *Débarquement de pirates*, mouvementé et très pittoresque, par le capitaine Juan de Toledo; *La Madeleine en extase*, par José Antolinez (1639-1676), qui ne doit pas être confondu avec Antolinez de Sarabia, un des nombreux sectateurs de la manière de Murillo; *Le tribut de César*, par Arias Fernandez (? -1684) ; des paysages avec des troupeaux, par Orrente; une composition allégorique à la *Pacification des Flandres*, par Juan Bautista Mayno (ces deux derniers sont élèves du Greco, mais n'imitent que sa première manière) ; *Saint Jérôme méditant*, par Antonio Pereda (1599-1669), dont nous retrouverons le chef-d'œuvre à l'Académie de San-Fernando, et enfin quelques excellents tableaux de *Fleurs* de Juan de Arellano et de son gendre, Bartolomé Pérez.

Après Claudio Coëllo, mort de chagrin en voyant le stupide engouement dont les ouvrages de Luca Giordano étaient l'objet de la part de la cour et de Charles II et ayant, d'ailleurs, la juste notion du mal profond que les pratiques de l'Italien allaient causer parmi les jeunes artistes, c'est la décadence absolue et c'est bientôt le néant. Quand Philippe V, le petit-fils de Louis XIV, voulut faire décorer les palais qu'il faisait élever à Madrid et à San Ildefonso, il ne trouva

plus autour de lui aucun artiste de talent. L'art national était mort. Il s'adressa d'abord à la France, et, désignés par Lebrun, les deux Houasse, père et fils, puis Jean Ranc et, après celui-ci, Louis-Michel Vanloo lui furent envoyés. D'Italie arrivent successivement Vanvitelli, Procacini, Amiconi et Giaquinto Corrado. L'académie de San-Fernando est fondée en 1751; ses cours de dessin, de peinture, de sculpture sont dirigés tour à tour par ces maîtres étrangers. Puis, c'est le règne de Raphaël Mengs qui, sous Charles III, devient le surintendant des Beaux-Arts. De tous ces enseignements contradictoires, de cette confusion de doctrines et de méthodes, que pouvait-il naître de fécond? Les résultats furent plus qu'insignifiants. Les élèves qui furent formés de ce pêle-mêle de formules et de pratiques restèrent des impuissants, inhabiles à produire quoi que ce soit de leur propre fonds. Un maître existe cependant, un isolé, Louis Menendez (1716-1780); mais celui-là a été enseigné selon les traditions de l'ancienne école; c'est encore un Espagnol de race, qui n'aborde point les compositions ambitieuses et se borne à bien peindre le portrait et la nature morte. Le Musée du Prado a de lui, dans ce dernier genre, d'assez nombreux tableaux, tous d'une belle pâte, d'une solide facture et d'un coloris chaud et puissant. Mais, à côté de ce petit maître, combien de productions fades et sans valeur? Elles sont innombrables au Prado les œuvres des Bayeu, des Maella et de tant d'autres, parmi lesquelles on ne parviendrait pas à découvrir un seul véritable morceau de peinture! Voici pourtant une exception, une véritable surprise; c'est un ouvrage d'un rejeton de l'École française, mais resté bien espagnol par la chaleur et la vigueur de ses tons. Luis Paret y Alcazar (1747-1799) a été formé par le peintre Charles de la Traverse, un élève de Boucher, qui, attaché à la maison du marquis d'Ossun, ambassadeur de France, est venu habiter Madrid. Son tableau : *Les couples royaux*, représente une fête donnée à Aranjuez, à l'occasion de la prestation de serment du prince des Asturies, en 1789; cela ressemble à une sorte de *carrousel*, où figurent les personnages de la famille royale, cavalcadant par couples, sur des chevaux richement harnachés, au milieu d'une population en joie. Paret fut l'auteur de quelques peintures tout à fait charmantes, fêtes champêtres, idylles gracieuses, vues animées de la Puerta del Sol, qu'il sut composer avec verve et traiter d'un pinceau délicat, dans une gamme colorée et très pimpante, rappelant un peu les maîtres français et vénitiens du XVIII[e] siècle et, aussi, son illustre contemporain, Francisco Goya.

A la date où Paret achève son *Carrousel*, Francisco José Goya y Lucientès (1746-1828) est précisément en train de décorer de charmantes scènes champêtres et de fantaisies humoristiques le petit palais de campagne — l'Alameda — qui appartient au duc d'Ossuna. Il est près de terminer, pour la fabrique royale de tapisseries de Santa Barbara, un de ses plus amusants cartons, le *Colin-Maillard*, le quarante-deuxième d'une série qu'il a commencé d'exécuter en 1776, série qu'on peut étudier aujourd'hui tout entière, dans une salle haute du Musée du Prado; il est peintre du roi, académicien et en pleine possession de tout son génial talent, fort goûté d'ailleurs, à la ville comme à la cour. Déjà célèbre comme peintre de genre et fort en vogue comme portraitiste, il prépare pour Charles IV le superbe tableau d'ensemble qui représentera les membres de la famille royale, et qui est destiné sans doute, dans la pensée du roi, à servir de pendant à la *Famille de Philippe V*, par Louis Michel Vanloo. Comme on peut le voir au Prado, Goya a fait un véritable chef-d'œuvre de cette *Famille de Charles IV* et qui l'emporte de haut sur l'ouvrage de Vanloo, par la verve, l'habileté de l'ordonnance, la vivacité du coloris, et l'intelligente distribution de la lumière et de l'ombre. Il y a là douze personnages, peints en pied, sans compter l'artiste lui-même qui y figure, mais au second plan, peignant sa toile. Tous sont en grand costume de cour, vêtus de soie, de velours de couleurs chatoyantes, enrubannés, brodés, galonnés d'argent et d'or, la Toison d'or au col, et portant les plus précieux joyaux. Le feu, l'esprit avec lesquels l'artiste a rendu toutes ces choses riches et brillantes, la profondeur et l'éclat des tons, le pétillement et la légèreté de la touche permettent, sans exagération, de rapprocher cet ouvrage de ceux du maître dont Goya s'est le plus souvent inspiré, de Velazquez. Et c'est encore ce même rapprochement qui s'impose lorsqu'on s'arrête devant ces deux fiers portraits équestres où Goya a peint Charles IV et la reine Marie-Luisa, portant tous deux l'uniforme des gardes du corps.

Jusqu'en 1872, le Musée du Prado ne renfermait, outre ces trois peintures importantes, qu'un seul et délicieux petit tableau de chevalet : *un Picador* et deux *Épisodes de la guerre de l'Indépendance*, truculentes et farouches ébauches d'une incroyable furie d'exécution, où l'artiste a exprimé toute son horreur du sang versé, toute son indignation de patriote.

Depuis 1872, le Musée du Fomento a cédé au Prado deux portraits remarquables, celui de *Francisco Bayeu*, beau-frère de Goya, et de sa

propre femme, *Josefa Bayeu*, en même temps qu'un *Christ en croix*, qui figurait jadis dans l'église de San Francisco-el-Grande, très visiblement inspiré de Velazquez, et qu'un *Exorcisme*, tableau de chevalet, exécuté avec verve et infiniment de causticité et d'esprit. Il nous reste à mentionner, pour le grand intérêt qu'elle présente, à présent surtout qu'on ne trouve plus à Madrid aucun des curieux sujets de chasse qu'a traités Velazquez, la copie, par Goya, d'un de ces sujets ; elle représente une *Chasse au sanglier*, au Hoyo, près du Prado, à laquelle prennent part Philippe IV, le comte-duc d'Olivarès, le cardinal infant don Fernand, le porte-arquebuse du roi, Juan Mateos, et une foule de gentilshommes. L'original, donné par Ferdinand VII à lord Cowley, fait aujourd'hui partie de la *National Gallery*.

Lorsque en 1827, Goya, déjà âgé de plus de quatre-vingts ans, quitta momentanément son exil volontaire, à Bordeaux, pour venir solliciter à Madrid l'autorisation de prolonger son séjour à l'étranger, le peintre Vicente Lopez (1772-1850) mit cette circonstance à profit pour faire, en quelques heures, le curieux portrait, catalogué sous le n° 772, au Musée du Prado. Goya, touché de tant de courtoisie, prétendit rendre à Lopez le même amical office; mais sa main tremblante se refusa à mener à bonne fin l'entreprise. Dépité, le vieil artiste, toujours enragé *aficionado*, offrit alors à Lopez de lui enseigner à planter, selon toutes les règles de la tauromachie, « une belle paire de banderilles ».

Après Goya, l'art national subit une nouvelle éclipse. L'enseignement et la direction que suivirent, lors de la restauration de Ferdinand VII, Jose Aparicio (1773-1838), Juan-Antonio Ribera (1779-1860) et Jose de Madrazo (1781-1859) ne parvinrent pas à lui redonner son ancien éclat. On s'explique, en voyant au Prado *la Disette de Madrid* (1811-1812) d'Aparicio, le *Cincinnatus* et le *Wamba* de Ribera, de même que la *Mort de Viriathe*, de Madrazo, que ces adeptes du style de Louis David ne durent pas longtemps faire école.

D'autres germes, apportés encore d'au delà des Pyrénées, furent du moins plus féconds. Les influences françaises, d'abord romantiques, puis réalistes, conquirent bientôt, en Espagne, de nombreux prosélytes, leur apportant, avec des méthodes plus libres, un idéal renouvelé et plus hardi. Les principaux ouvrages datant des soixante dernières années, et s'inspirant de ces nouveaux courants d'art, se trouvent aujourd'hui rassemblés au Musée du Prado ; ils attestent les influences extérieures successivement obéies et témoignent des

efforts tentés par la jeune école contemporaine pour affirmer énergiquement sa valeur et sa vitalité. Mais les noms de Federico et Luis de Madrazo, Rivera, Rosalès, Palmaroli, Plasencia, Sanz, Gisbert, Cano, Ferrandiz, Domingo, Ruipérez, Zamacoïs, Fortuny, Rico, Pradilla, Dominguez, Escosura, Cubells, Degrain, Sala, Sorolla, et de tant d'autres, sont aussi connus à l'étranger, grâce aux expositions internationales, qu'à Madrid même; un examen détaillé de leurs tableaux ne pouvait donc rentrer dans le cadre de cette étude.

PAUL LEFORT.

(La suite prochainement.)





« NATURE »

Notre collaborateur, M. T. de Wyzeva, a montré en perfection ici même[1] combien Lawrence fut un peintre sensible, un *véritable peintre*, disait Delacroix. Ceux qui n'ont pas traversé le chenal ne connaîtront pas de longtemps à quel degré d'aristocratie facile et spontanée atteignit la première École du siècle naissant. Heureusement, l'attention des amateurs est, aujourd'hui, vivement reportée vers cette aurore, vers l'initiation qui sortit de la lignée des grands portraitistes anglais.

Nous avons la bonne fortune d'offrir à nos lecteurs la traduction par l'eau-forte d'une chose charmante : deux portraits d'enfants de Lawrence, rapprochés sur la même toile avec l'art d'un galant virtuose ; — une médaille peinte. — Le traducteur, c'est le maître graveur Gaujean, dont le nom suffit et prévaut; on voit avec quelle souplesse de métier il a plié son talent, de préférence sévère, en ressuscitant, pour interpréter un chef-d'œuvre d'outre-Manche, les procédés fondus de la gravure anglaise.

L'élégance native de l'art anglais étonne et charme toujours le spectateur français; elle est *genuine*. Nous ne sommes d'ailleurs déjà plus sensibles au ridicule de certaines modes ; elles prennent pour nous l'intérêt pompeux des atours historiques de telle ou telle *professionnal beauty* de la Renaissance. Lawrence aussi peignit une

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. V, p. 119. Nous avons déjà donné une image de « Nature » dans le t. VIII, p. 65, d'après une lithographie de Jean Gigoux.

race, une époque. Par Lawrence revivent ces types de grands et nobles personnages, dont les ancêtres appelèrent van Dyck dans leurs châteaux ; — le grand seigneur de ce temps est, par excellence, un être exquis, d'une sveltesse innée, fin résultat d'une sélection sociale. — Par Lawrence revivent aussi les compagnes de ces délicats gentlemen, les transparentès duchesses, semblables à des fillettes sans âge, frêles comme des plantes de serre chaude, dont les molles allures glissent dans la perspective de parcs et de gazons bleus. Par Lawrence enfin revivent les petits lords et les petites ladys dont les boucles blondes se mêlent.

Il y a trente ans, on disait dans les dictionnaires puritains : « Les portraits de Lawrence sont d'un effet éblouissant, mais trop coquet et dégénérant souvent en manière ; ses portraits de femme ont trop de désinvolture et manquent de modestie. » De nos jours encore, nous dit M. de Wyzeva, les Anglais ne savent pas s'abstraire tout à fait de l'effet suranné des modes que portent les modèles de Lawrence et lui tiennent parfois rigueur d'avoir daté par le costume ses merveilleux portraits. Du moins, voici deux petits êtres dont la grâce légère et candide n'a ni date ni patrie. Lawrence, on le sait, adorait les enfants ; il ne les travestissait pas ; il voyait en eux la « Nature » dans un de ses plus triomphants ravissements.

A. R.





NATURE

[illegible] Th. Lawrence



FIG. 2. — PROJET DE M. RAULIN.
Façade du Palais de l'Électricité au Champ-de-Mars.

L'EXPOSITION DE 1900

Le concours relatif à l'Exposition universelle de 1900 a été pour l'architecture française l'occasion d'un succès. Le programme laissait aux concurrents une grande part d'initiative, et les résultats obtenus ont justifié les prévisions de ceux qui demandaient avant tout aux artistes une manifestation d'idées.

On eût pu craindre que la dispersion des emplacements nuisît à l'ordonnance générale des constructions projetées : il n'en a rien été. Il semble au contraire que cette difficulté ait suggéré aux architectes l'idée de classifications claires, de groupements harmonieux et, par le travail considérable qu'ils ont fait, ils ont eu le mérite de formuler eux-mêmes le programme définitif de l'Exposition future.

Les concurrents ont compris, pour la plupart, qu'une exposition universelle, destinée à consacrer les progrès des arts et de l'industrie, exige des monuments de deux natures : les uns provisoires, subordonnés à l'éclat d'une grande fête internationale, les autres définitifs, devant contribuer à l'embellissement de Paris. Or, les projets les plus intéressants tendent tous par divers moyens à ce double résultat.

On sait que les Champs-Élysées et les quais forment un angle aigu et que l'Esplanade des Invalides n'est pas exactement perpendiculaire au cours de la Seine. Il y avait là un intéressant problème à résoudre pour établir la communication nécessaire entre la rive droite et la rive gauche, et la solution de ce problème a fait surgir l'idée d'une perspective à créer entre les Champs-Élysées et l'Esplanade reliés par un pont monumental. Les uns, comme MM. Hénard

Cette erreur a nui singulièrement au classement de projets qui, à d'autres titres, eussent mérité d'être retenus parmi les premiers.

Si des Champs-Élysées et de l'Esplanade nous parvenons par la voie aérienne de MM. Cassien Bernard et Cousin, ou par la plate-forme mobile de M. Hénard, jusqu'au Champ-de-Mars, nous y trouverons, différemment classés, les groupes des industries diverses. A premier examen, il semble que les concurrents aient, les uns diminué, les autres augmenté les surfaces affectées aux différents groupes, si bien qu'ici le Champ-de-Mars ne forme plus qu'un vaste parc, tandis que là il est complètement occupé par des bâtiments. Ces différences tiennent surtout au parti adopté pour l'utilisation des quais de la

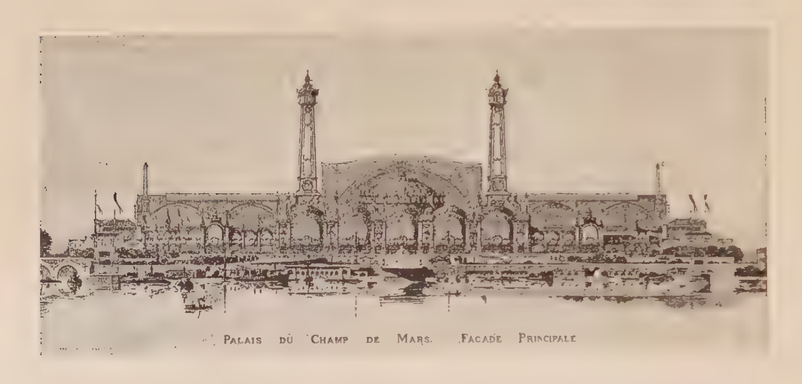


FIG. 3. — PROJET DE M. ESQUIÉ.

Façade du palais du Champ-de-Mars.

Seine qui, tantôt sont garnis par les constructions de divers groupes industriels, tantôt sont affectés aux installations provisoires de fêtes foraines.

MM. Thomas et de Tavernier n'ont conservé sur le Champ-de-Mars que des bâtiments secondaires, transformant en jardins tout l'emplacement pris en 1889 par la Galerie des machines, le Dôme central et les palais adjacents. Sans doute la façade de l'École militaire gagnerait à ce dégagement, mais on perdrait la charmante disposition de jardins et de terrasses bordés de palais, qui contribua tant au succès de la dernière Exposition.

C'est sur les quais de la Seine que MM. Thomas et de Tavernier ont concentré tout l'intérêt, et le caractère exotique de leur architecture indique suffisamment l'idée qui les a séduits.

Était-il possible de la réaliser sur les berges étroites du fleuve

sans risquer d'encombrer ces berges par des constructions trop étendues en longueur et accessibles d'un seul côté ?

Sans doute MM. Thomas et de Tavernier ont tenté d'unifier par le décor de leur architecture, imposé même à l'ancien Palais de l'Industrie, tous les bâtiments dépendant de l'Exposition. Le pont des Invalides lui-même, avec ses boutiques, aurait pris une allure italienne.

On conçoit qu'en subordonnant l'ordonnance de leur plan à la décoration des quais, les auteurs du projet n'aient point songé à l'ouverture d'une grande voie entre les Champs-Élysées et l'Esplanade, et s'ils ont eu l'excellente idée de placer les Beaux-Arts aux Champs-Élysées, ils ont dû, faute de place, occuper l'Esplanade par les constructions du Génie civil.

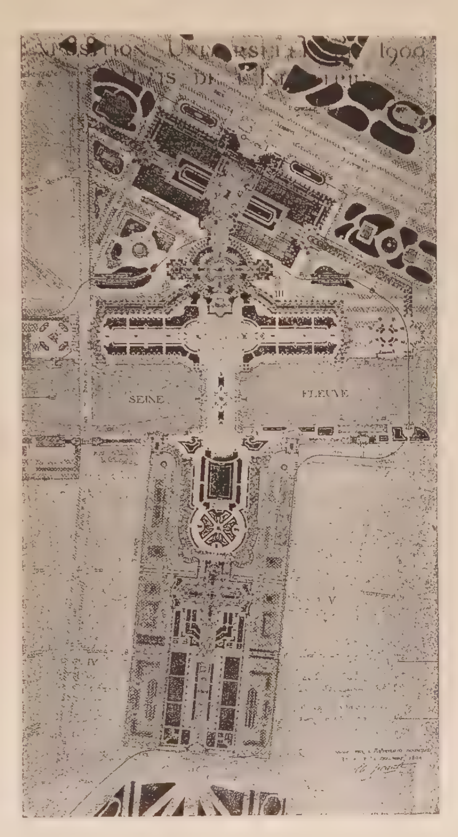


FIG. 4. — PROJET DE M. GIRAULT.
Plan partiel des Champs-Élysées et de l'Esplanade.

Tout autre serait l'effet du Champ-de-Mars dans le projet de M. Raulin. Celui-ci a établi, dans des galeries longeant les avenues latérales, les expositions industrielles, et il les a reliées à l'ancienne Galerie des machines, laissant libre pour les jardins et les terrasses toute la partie centrale du Champ-de-Mars. Au fond des jardins, s'élèverait, au centre de la Galerie des machines, le Palais de l'Électricité, dont le dôme serait certainement d'un grand effet (fig. 2).

M. Raulin a cherché à raccorder par le style les constructions du Champ-de-Mars au Palais du Trocadéro, assignant le rôle principal à cette partie de l'Exposition. Suivant une disposition usitée dans les plans de palais au XVIIe et au XVIIIe siècles, il a établi en retrait les unes des autres les galeries en bordure des jardins, qui

vont ainsi se rétrécissant jusqu'au Dôme central. Si cette idée paraît excellente, on est supris et même choqué de la progression en hauteur des divers pavillons formant une ligne ascendante vers le dôme.

Ayant sa grande ordonnance au Champ-de-Mars, M. Raulin n'a point trouvé une solution complète pour le raccordement des Champs-Élysées à l'Esplanade, où il a placé le Palais des Beaux-Arts.

M. Esquié est l'un des concurrents qui ont le mieux utilisé le Champ-de-Mars, en supprimant la tour Eiffel. Il a conservé les jardins et les terrasses, et, divisant en trois travées couvertes par de grands dômes la Galerie des machines rétablie perpendiculairement à l'École militaire, il a distribué de part et d'autre les sections françaises et étrangères. Son Palais de l'Électricité, bien soudé à la Galerie des machines, s'ouvre sur les jardins par une façade vraiment imposante (fig. 3).



FIG. 5. — PROJET DE M. PAULIN.
Plan partiel des Champs-Élysées et de l'Esplanade.

Ce remarquable projet a été quelque peu gâté par l'affectation aux cafés-concerts de la partie des Champs-Élysées, qui devait former le joyau de l'Exposition. Sacrifiant les Champs-Élysées, l'auteur du projet n'a point cherché à créer, pour l'embellissement de Paris, une nouvelle perspective, et il a occupé l'Esplanade des Invalides par son palais des Beaux-Arts.

Le projet de M. Girault se distingue par une classification très ingénieuse et très claire des industries diverses au Champ-de-Mars. A chaque groupe est affecté un pavillon séparé, dont dépend un musée rétrospectif. C'est là une excellente idée pour l'étude comparative des procédés techniques anciens et modernes. A la tour Eiffel seraient rattachées des serres pour les expositions d'agriculture et d'horticulture; la Galerie des machines, conservée aussi, se raccorderait aux pavillons des industries diverses, remplaçant les palais des Beaux-Arts et des Arts-Libéraux de 1889. Ainsi, comm

dans le projet de M. Raulin, les jardins occupant la partie centrale du Champ-de-Mars, s'étendraient jusqu'à la Galerie des machines; mais la tour Eiffel serait conservée à l'entrée des jardins (fig. 4).

M. Girault a eu le mérite de bien définir par son projet les grandes divisions de l'Exposition future sur les divers emplacements, et son plan, notamment dans le raccordement des axes des palais à élever pour les Beaux-Arts sur les Champs-Élysées et les quais, a des qualités d'étude vraiment séduisantes. C'est par ces qualités mêmes que le projet prête, sur quelques points, à la critique : si ingénieux

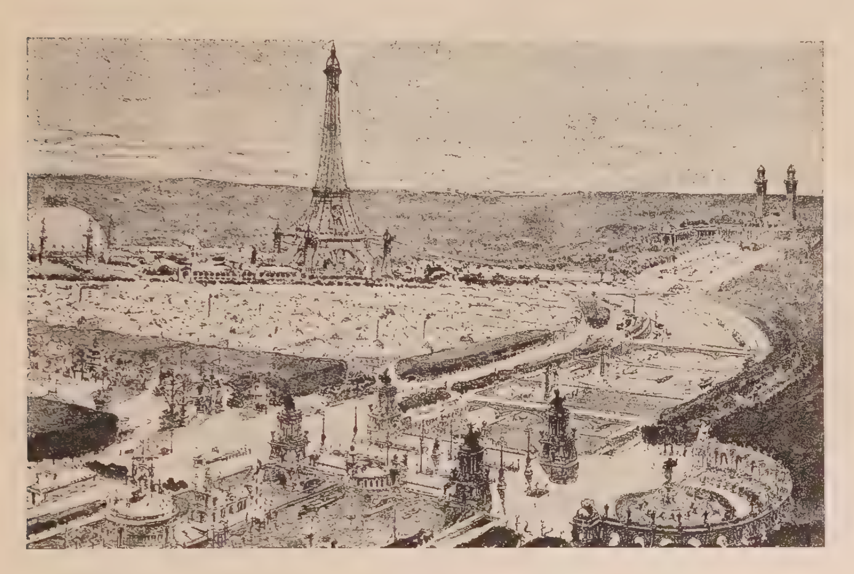


FIG. 6. — PROJET DE MM. CASSIEN BERNARD ET COUSIN.

Vue générale à vol d'oiseau.

que soit l'arrangement de la salle elliptique, devant contenir un musée rétrospectif des arts, avec le Palais de l'Industrie, on sent que la composition manque d'air, que des sacrifices trop considérables ont été faits à des formes de plan, à des développements de portiques, et que des modifications devraient être faites pour éviter en exécution la juxtaposition des bâtiments.

D'ailleurs il y avait deux partis à prendre pour relier les Champs-Élysées aux quais et à l'Esplanade : l'un établissant la communication à ciel ouvert, l'autre lui faisant traverser les palais, suivant la ligne de raccordement de leurs axes. C'est à ce dernier parti que s'est arrêté M. Girault, et il a pu prévoir ainsi des façades monumentales sur l'avenue et sur le quai. Il y a lieu de se demander si cet avantage

doit être préféré à la création d'une perspective qui, dans le projet de M. Girault, est forcément sacrifiée.

L'auteur du projet a su rendre intéressants les abords du pont des Invalides par la combinaison de places entourées de portiques, précédant d'un côté le Palais des Arts, de l'autre le Palais de l'électricité. De charmants hors-d'œuvre, tels que la tour de porcelaine, formant l'entrée de l'Exposition place de la Concorde, et les constructions pittoresques groupées sur les quais, ont contribué au succès de ce remarquable projet.

Il est singulier qu'aucun des concurrents, sauf MM. Hénard, Paulin et Blondel, n'ait cherché à tirer parti de l'inclinaison de l'avenue et des quais pour établir le nouveau palais des Beaux-Arts sur la bissectrice de l'angle des deux voies : c'eût été cependant absolument logique, puisque cette bissectrice aboutissait sur la place de la Concorde, à l'entrée même de l'Exposition, et qu'ainsi la nouvelle façade du palais des Beaux-Arts eût été visible de la place. On aurait pu même ainsi maintenir les circulations sur le quai, en abaissant la voie près du Pont des Invalides pour laisser les visiteurs circuler de plain-pied entre les Champs-Élysées et l'Esplanade.

Le palais est bien orienté dans le plan de MM. Blondel, mais la communication à créer entre les deux rives n'est point directe, et le parti n'est qu'esquissé. Dans le projet de M. Gautier, on trouve encore une idée analogue, mais le nouveau palais est masqué du côté de la place de la Concorde par un exèdre, et la solution demeure incomplète.

Dans le projet de M. Paulin, le Palais de l'Industrie est réservé aux salles de fêtes : le nouveau Palais des Beaux-Arts est construit en façade sur le quai et c'est par une rotonde destinée à l'exposition de la sculpture que se raccordent là, comme dans le projet Blondel, les axes des deux bâtiments (fig. 5).

Les classifications dans le projet de M. Paulin et dans celui de M. Girault sont presque identiques. M. Paulin place au Champ-de-Mars les industries diverses distribuées autour de galeries en croix et précédant la Galerie des machines, qui serait conservée. Le groupe des constructions au Champ-de-Mars est plus compact dans ce projet que dans ceux de MM. Raulin ou Girault : M. Paulin, n'ayant pas établi une communication directe entre les Champs-Élysées et l'Esplanade, occupe celle-ci par des constructions; il n'y avait pas lieu dans ce cas de ménager la vue du dôme des Invalides.

En mettant sur un pied d'égalité les projets de MM. Paulin et

Girault, qui ont conservé le Palais de l'Industrie doublé par des bâtiments ayant façade sur les quais, et le projet de M. Eugène Hénard qui a démoli l'ancien Palais pour le reconstruire en bordure d'une voie nouvelle, joignant les Champs-Élysées à l'Esplanade, le jury semble avoir hésité à se prononcer entre deux solutions qui présen-

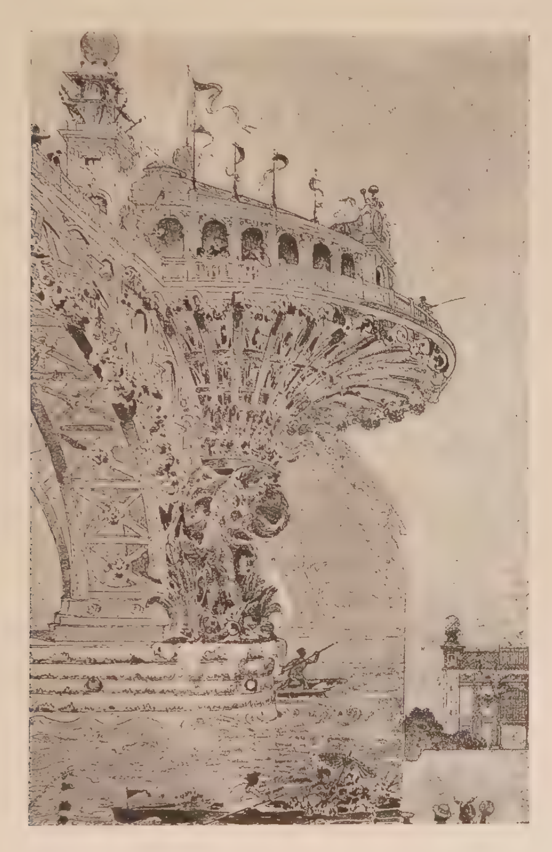


FIG. 7. — PROJET DE MM. CASSIEN BERNARD ET COUSIN.
Pont monumental sur la Seine. Détail d'une pile.

tent chacune des avantages différents. A ne considérer que des raisons d'économie ou de délais, on serait tenté de préférer la première solution à la seconde. Mais comment assurer que la construction d'un nouveau palais en façade sur le quai et les raccords qui en seront la conséquence n'équivaudront pas à une reconstruction totale, et, dans ce cas, n'est-il pas à souhaiter que l'un des plus beaux quartiers de Paris reçoive une décoration définitive, assez complète pour survivre à l'Exposition?

Telle est sans doute l'idée qui a déterminé M. Hénard à reconstruire, suivant une nouvelle orientation, le Palais des Beaux-Arts en bordure de l'avenue conduisant à l'Esplanade, et à élever en regard un autre palais pour l'exposition de l'Enseignement des lettres, arts et sciences. L'idée est excellente, mais l'auteur du projet n'en a pas tiré tout le parti possible, en négligeant l'effet décoratif des façades sur les Champs-Élysées et les quais. D'ailleurs M. Hénard n'a point prolongé sa perspective nouvelle jusqu'au dôme des Invalides : il a, comme M. Girault, placé au centre de l'Esplanade son Palais de l'Électricité.

L'idée du dôme, coupant en deux parties l'ancienne Galerie des machines, aurait l'avantage de grandir un monument qui manquait d'échelle. L'affectation de ce dôme à un Palais des Fêtes reléguerait un peu loin une salle qu'on souhaiterait plus accessible. Pour utiliser la partie centrale de la Galerie des machines, M. Hénard la rétablit dans le Champ-de-Mars, perpendiculairement au Palais des Fêtes, et il y place l'exposition d'agriculture.

C'est sur les bords de la Seine, desservis par une plate-forme mobile, que seraient exposées les machines, un peu éloignées peut-être des produits des mines et de la métallurgie.

Des constructions secondaires, notamment un Palais des Illusions, où l'architecte tire parti d'une propriété de l'hexagone pour couvrir entièrement de miroirs la surface des murs, égaieraient les jardins du Champ-de-Mars.

Le projet de M. Hénard est l'un de ceux où sont tracées le plus clairement les grandes lignes de l'Exposition de 1900.

C'est par des qualités différentes que se distinguent deux autres projets, celui de MM. Cassien Bernard et Cousin et celui de M. Gautier, qui dénotent chez leurs auteurs un tempérament prime-sautier et des audaces souvent heureuses (fig. 6).

Il est une partie du projet de MM. Cassien Bernard et Cousin qu'on souhaiterait de voir réaliser sans aucun changement, celle qui forme, au droit de l'Esplanade des Invalides, la liaison entre les deux rives de la Seine. Le pont en fer à tablier évidé pour laisser passer la lumière, soutenant, en encorbellement de chaque côté, sur une pile unique, une vaste rotonde, est une vraie trouvaille, et l'on peut voir par les détails de la pile le parti que les auteurs sauraient en tirer. Quelle charmante application du fer, et comme elle serait plus intéressante que celle qui fut faite sans but en 1889 à la tour de 300 mètres ! (fig. 7).

La conservation du Palais des Champs-Élysées laisse incomplet le raccordement du quai à l'avenue; mais, en véritables artistes, MM. Cassien Bernard et Cousin ont imaginé, pour décorer la place à l'entrée du pont, un portique demi-circulaire dont la terrasse se prêterait à une exposition de fleurs.

La vue perspective, jointe au projet, rend compte de cette disposition vraiment excellente et de la perspective qui s'ouvrirait depuis le quai jusqu'au dôme des Invalides, à travers l'Esplanade, bordée par

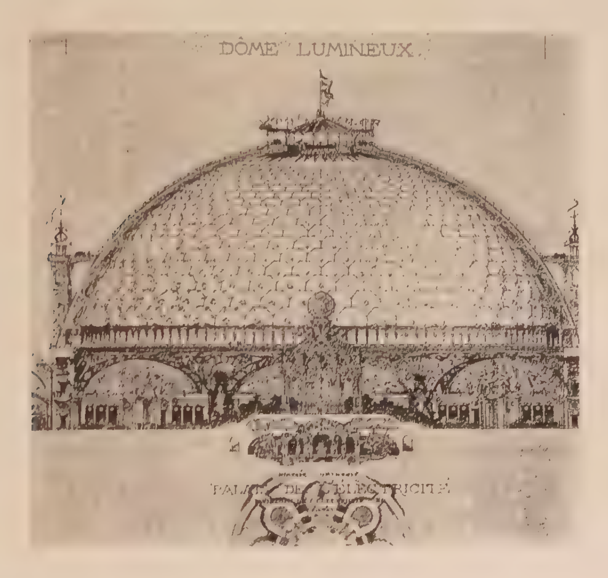


FIG. 8. — PROJET DE MM. CASSIEN BERNARD ET COUSIN.
Coupe sur le palais de l'Électricité.

les palais des Colonies et les constructions pittoresques des pays de protectorat.

Pourquoi MM. Cassien Bernard et Cousin ont-ils été trop sages, trop conservateurs? Gardant au Champ-de-Mars les Palais des Beaux-Arts et des Arts Libéraux sans en changer l'affectation, ils n'ont pas eu l'idée de créer aux Champs-Élysées ce centre artistique que semblait commander la disposition même de leur pont des Invalides. C'est sans doute une erreur, mais le projet révèle des qualités si brillantes, si originales, qu'il semblait devoir occuper l'une des premières places.

D'ailleurs toutes les parties du projet ont été traitées avec le même talent. C'est au Champ-de-Mars que MM. Cassien Bernard et Cousin placent leur Palais de l'Électricité (fig. 8) construit sur plan

octogonal et couronné par un dôme à double couverture de verre; les claveaux, remplissant les divisions de l'ossature métallique, seraient combinés de façon à se prêter à des jeux de lumière. Autour du Palais de l'Électricité seraient les galeries des industries diverses au nombre de cinq. La tour Eiffel serait conservée, mais munie aux angles de pylones contenant des ascenseurs verticaux et reliés par des passerelles avec la première plate-forme [1].

LUCIEN MAGNE.

(*La suite prochainement.*)

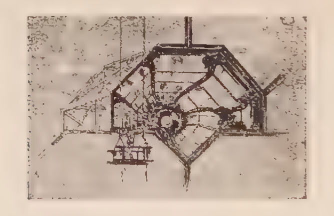
1. Le *Journal officiel* du 29 décembre 1894 a publié la liste des lauréats :

Premières primes : MM. Girault, Eug. Hénard, Paulin.

Deuxièmes primes : MM. Cassien Bernard et Cousin, Gautier, Larche et Nachon Raulin.

Troisièmes primes : MM. Blavette, Esquié, Rey et Tronchet, Sortais, Toudoire et Pradelle.

Quatrièmes primes : MM. Bonnier, Hermant, Louvet et Varcollier, Masson, Detourbet, Mewes, Thomas et de Tavernier.





A PROPOS
DE
QUELQUES PORTRAITS DE FRANÇOIS Ier

Un peintre nommé Barthélemy Guéty, et surnommé Guyot, eut certainement l'heur de plaire à François Ier, car il resta plusieurs années à son service de la manière la plus particulière. Employé, avant 1515, à raison de 80 livres par an, nous le trouvons, dès 1516 (et probablement dès 1515, mais le compte nous manque), peintre du roi aux appointements de 180 livres. Il passe ensuite à 200.

Les peintres du roi avaient alors le titre de « valet de chambre », ce qui les assimilait aux gentilshommes de service, après les chambellans. En 1519, François Ier divisa ses valets de chambre en deux classes : ordinaire et extraordinaire ; tous les artistes furent versés dans la catégorie extraordinaire ; Guéty seul resta ordinaire.

L'année suivante, en 1520, François Ier déclassa les artistes et les littérateurs ; il fit ce qui excitait si fort l'indignation de Léonard de Vinci[1], — et ce qui se comprend difficilement de la part d'un *Père des lettres* : ses artistes descendirent au rang de « valets de garde-robe », c'est-à-dire à côté du tailleur et du cuisinier. Dans cette décadence, la distinction d'ordinaires et d'extraordinaires subsista cependant, Guéty resta encore seul ordinaire, jusques et y compris l'année 1523. En 1524, il a disparu[2].

On pourrait croire qu'il mourut ou que tout au moins il tomba en disgrâce. Nullement; il céda la place au peintre personnel de

1. Ms. Asburnham², publié par M. Charles Ravaisson-Mollien. (*Les Manuscrits de Léonard de Vinci.*)

2. Bibliothèque nationale, ms. fr., 21,449.

Louise de Savoie, Petit-Jean Champion, qui, à partir de 1528, resta seul en titre avec Jannet Clouet[1] : cependant Guéty vivait toujours, et même il travaillait pour le roi, mais librement[2], et à bon prix. M. de la Borde a publié, en la rapportant à la fin de 1532, une quittance de 300 livres relative à des dessins, à des études pour peintures murales, et à la façon de deux livres d'heures enluminés. On voit, par là, que, même vers la fin de sa carrière, Guéty n'aborda point la peinture proprement dite ; qu'il fut dessinateur et enlumineur. M. Paul Durrieu s'est fondé sur ce fait pour lui attribuer un très beau manuscrit de la bibliothèque de Dresde et plusieurs célèbres manuscrits de Paris.

Ce que nous venons de dire nous incite à porter à l'actif du même Guéty une remarquable miniature de 1512, offerte à François Ier pour le jour de ses dix-huit ans, et où se trouve un exquis portrait de François et de sa sœur. Cette miniature, que nous avons récemment reproduite[3], accompagne une pièce de vers, plus que médiocre, d'un certain *Joannes Molinus*, poète de circonstance, que nous ne connaissons que par des vers adressés à André d'Epinay, archevêque de Lyon. Tout porte à croire que le manuscrit fut offert au prince par sa sœur elle-même, car la miniature représente une scène familiale et intime : Marguerite de Valois amenant son frère (alors acquis à une vie un peu joyeuse) aux pratiques religieuses et militaires, représentées l'une par un crucifix, l'autre par un coq. Le talent de Guéty et sa situation dans la maison du prince autorisent peut-être à lui faire honneur de cette jolie œuvre.

Grâce à la libéralité de Mgr le duc d'Aumale, nous avons pu reproduire également, et nous donnons ici un autre portrait de François jeune, bien digne de fixer l'attention. Il ne s'agit plus, cette fois, d'enluminure, mais d'une peinture sur bois, assez large, que M. Lafenestre a excellemment jugée de prime abord, dans les termes suivants :

« Quelle tête fière à la fois et séduisante nous montre ce comte d'Angoulême, de mine affable et quelque peu languissante, sous la longue retombée de son épaisse chevelure blonde! Comme il porte bravement son riche justaucorps en brocart d'or, largement décolleté

1. V. le relevé des comptes, à l'appendice du volume de M. Bouchot, *Les Clouet*.

2. Cependant M. de la Borde a publié, à la date de 1532, un reçu signé par lui d'un *quartier* de gages.

3. *Louise de Savoie et François Ier, Trente ans de jeunesse*, par R. de Maulde la Clavière. Paris, Perrin, in-8°.

et crevé de satins bleus, sa toque noire à plume blanche, où brille l'enseigne d'or à figure allégorique! Nulle brusquerie dans le découpage de ce jeune profil, délicatement modelé sur le fond verdâtre! L'air de famille avec François Ier saute aux yeux; on a pu même prendre ce personnage tantôt pour le fils, tantôt pour le père. Que ce soit Charles ou bien François, l'œuvre se place entre 1490 et 1515, et nous donne certainement la manière d'un peintre en renom qui n'est pas le vieux Clouet de Bruxelles, à qui l'on doit supposer un air plus flamand [1]. »

M. Lafenestre a parfaitement raison; la facture rentre bien dans le cycle indiqué. Et, si, au point de vue purement historique, nous poussons plus loin nos conclusions, nous arriverons de suite à ne pas trouver dans ce jeune homme, de dix-huit à dix-neuf ans, au duvet naissant, le père de François Ier, qui mourut le 1er janvier 1496, à l'âge de trente-six ou trente-sept ans.

Pour François, nous sommes plus à l'aise; son iconographie est très riche; peu de princes ont aussi souvent occupé la palette, et on peut suivre pas à pas ses transformations physiques. Le portrait de Chantilly nous donne une ressemblance frappante.

Chronologiquement, ce portrait vient immédiatement après la miniature dont nous avons parlé plus haut, et qui se réfère à une date certaine : le 12 septembre 1512. Il doit être de 1514. Les traits ont un peu vieilli ; ils gardent une certaine morbidesse, la barbe hasarde à peine son apparition, et cependant l'expression a sensiblement changé; l'œil a pris plus d'acuité et de fixité, la gaieté est plus contenue. La bouche surtout indique un jeune homme qui a mordu à la vie. Il y a aussi dans l'ensemble une expression alanguie, qui jure un peu avec la solidité de la carrure. L'histoire morale de François Ier à ce moment explique assez tous ces indices.

Quel est l'auteur du portrait? Nous possédons un fragment de l'expédition originale d'un compte de la maison de François Ier à ce moment, et nous y trouvons le nom d'un peintre, dénommé *le Matelot* [2].

1. *Maîtres anciens*, Paris, Renouard, 1882, p. 211.

2. Le texte porte : « A Legier Prechent Cochon et au Mathelot painctres de mondit seigneur, a LX s. l'aune (il s'agit d'une distribution d'étoffes) XL liv. X s. » Mais ce texte n'est lui-même qu'une expédition, et il faut se défier de l'*s* de « paintres ». Quant au personnage nommé le premier, on peut sans doute y voir un nommé Légier Prégent dit Cochon, à moins qu'on ne préfère le découper en trois personnes. Ajoutons que le nom de *Prégent* et le surnom de *Matelot* laissent une impression bretonne, ce qui pourrait s'expliquer par le fait que François Ier

Il semble assez naturel d'attribuer un portrait, d'allure évidemment officielle, au peintre officiel[1]. Mais qui était *le Matelot*, dont nous ne connaissons pas, quant à nous, d'autre mention, et qui ne reparaît plus, du moins sous ce sobriquet? Faut-il attribuer le sobriquet à Guéty? Ce serait une pure hypothèse, difficile à admettre, car, d'un côté, Guéty, dit *Guyot*, était déjà pourvu d'un sobriquet, qu'il conserva; d'autre part, le portrait n'est pas de la main du miniaturiste de 1512, lequel se rapproche bien plus de ce que nous savons de Guéty, et du caractère spécial de son talent. Mais alors, comment apparut et comment disparut ce *Matelot*, ignoré jusqu'à présent? Nous ne savons.

Il y a là, de tous points, un petit problème que nous signalons, dans l'espoir qu'il se résoudra peut-être par la suite.

En 1514, la vignette initiale du Livre des Machabées[2], offert au duc de Valois par Charles de Saint-Gelais, nous fournit aussi un petit portrait de François, mais sans ressemblance. La Bibliothèque nationale de Paris possède de ce livre un fort bel exemplaire sur vélin[3], et l'enluminure ne nous vaut qu'un témoignage curieux; elle nous montre François en chevalier, tout brillant, tout ruisselant d'or, bien conforme à la description que nous en avons tracée nous-même, d'après ses propres comptes.

R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE.

devint, en 1514, duc de Bretagne par son mariage avec Claude de France, après la mort de la reine....

1. En 1514, François employa aussi le vieux peintre du roi, Jean Bourdichon; mais Bourdichon, éternellement voué aux bannières, fut seulement chargé d'*armorier* quatre bannières de trompettes pour les châteaux d'Angoulême et de Cognac, et une cotte d'armes. Il reçut pour ce travail spécial 21 livres (Archives nationales, KK. 240, f° 23), et n'était pas pensionné. Sa manière, qui nous est authentiquement connue par les *Heures d'Anne de Bretagne*, ne permet guère d'ailleurs de lui attribuer le portrait dont nous parlons.

2. *Les excellentes, magnifiques et triomphantes Croniques des tres louables et moult vertueux faictz de la saincte hystoire de bible...*, etc., imprimé par Antoine Bonnemère. Paris, 1514, in-f°.

3. Vélins, n° 1127.



Heliog Ducourtioux & Huillard

FRANÇOIS Ier JEUNE

attribué au Mathelot

(Collections de Chantilly)



LA RÉSURRECTION DE LAZARE

TRIPTYQUE DE NICOLAS FROMENT

Dès le mois de décembre 1878, notre éminent confrère, M. Paul Mantz, avait ici même signalé un triptyque des *Offices* de Florence, signé Nicolaus Frumenti. Après avoir constaté que ce nom s'identifie avec celui de Nicolas Froment, auteur d'un autre triptyque, le célèbre *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix[1], M. Mantz donnait une courte description du retable conservé à Florence qu'il empruntait au catalogue des *Offices* de 1869 ; il annonçait l'intention de l'examiner de plus près et d'en parler plus à loisir, souhaitant que des recherches fussent faites dans les archives de France et d'Italie, insistant sur l'intérêt que nous aurions tous à connaître la réelle patrie du peintre. D'autres préoccupations ont malheureusement détourné M. Paul Mantz de cet examen complémentaire. Qu'il nous soit permis, à la suite d'une excursion à Florence, non pas de remplir cette tâche trop lourde pour nous, mais au moins de donner une description exacte et consciencieuse du triptyque des *Offices* traduite des *Inventaires de la Galerie des Offices*, numéro 744, et d'offrir à nos lecteurs, grâce à la bienveillante autorisation du ministre d'État d'Italie, une reproduction qui leur permettra de juger cette importante composition[2].

Le retable, classé parmi les œuvres de la *Scuola fiamminga*, est placé, à son grand désavantage, dans un cabinet mal éclairé, et les fonds se sont assombris.

Au centre, Lazare à mi-corps se lève d'une tombe de marbre de forme rectangu-

1. Voir à propos du *Buisson ardent* notre étude publiée dans la *Gazette*, en avril 1877.

2. Une comparaison de cette reproduction avec la gravure du *Buisson ardent* qui accompagne notre étude de 1877 ontrera l'étroite parenté des deux œuvres.

laire ; saint Pierre, incliné vers la terre, détache des poignets du ressuscité la bandelette qui les enveloppait ; plus en arrière, vers le milieu, le Sauveur, de face, les yeux baissés vers Lazare et le bénissant. Treize autres personnages se tiennent aux côtés du Christ[1] ; parmi ceux-ci, Marthe et Madeleine qui applique sur son nez le linge blanc descendant le long de sa tête. Sur le manteau du Sauveur, on lit en lettres dorées verticalement disposées : *Laxare veni foras.*

Sur le vantail de droite, à l'intérieur, Madeleine oignant les pieds du Rédempteur, pendant la cène du Pharisien. Le Sauveur, assis à une table à gauche, étend vers Madeleine, agenouillée du côté opposé, son pied droit que celle-ci soutient de sa main gauche, tandis qu'elle étend l'autre main pour l'oindre avec le baume contenu dans un vase posé près d'elle sur le pavé. Au côté gauche de Jésus, saint Pierre, assis, divise le pain ; plus au fond, quatre autres personnages, dont l'un buvant. Devant le Christ, un pharisien, la main gauche à la ceinture, la droite tendue comme pour censurer l'opération de Madeleine. Sur la bordure dorée du bas, on lit en lettres noires à initiales rouges : *Laxarus unus ex discubentibus.*

A l'intérieur de l'autre vantail, à droite, Marthe s'agenouille, les mains jointes, en face du Sauveur, debout sur la gauche. Derrière lui, cinq personnages dont le plus rapproché, vêtu de rouge, tient un livre dans sa main gauche. Le fond représente la campagne avec des vues de ville; dans le lointain, sur la bordure dorée inférieure du côté gauche, se lit en noir, avec initiales rouges : *Ego sum resurrectio et vita*; et dans le bas, en pareille écriture : *Domine, si fuisses hic, frater meus non fuisset mortuus.*

Au revers du volet droit, trois personnages qui semblent figurer comme les donateurs. Le plus important des trois est un prélat agenouillé, à face pleine, à tête chauve, les mains jointes, avec des anneaux aux pouces et aux annulaires, revêtu du rochet, du camail rouge et de la chausse d'hermine; devant lui, une banquette sur laquelle il pose un livre ouvert. A sa droite, s'agenouille un autre personnage vêtu de noir; derrière celui-ci, un jeune homme habillé de vert, dont la main gauche serre un pommeau de masse d'armes ou d'épée. Dans le haut, au-dessus du paysage, pend un écu de noblesse à fond d'azur, sur lequel, au centre, se détachent un calice d'or, aux côtés deux étoiles d'or, et au-dessous une hostie blanche. La même armoirie est reproduite au bas du volet, sur le côté de la banquette.

Au revers du volet gauche, apparaît la sainte Vierge avec saint Jean-Baptiste dont le bras est nu. Le divin Enfant tient un bouquet de fraises dans la main gauche. La Madone, vêtue d'une tunique et d'un manteau blancs, à franges ornées de joyaux, ses blonds cheveux dénoués sur les épaules, porte sur la tête une couronne brillante de pierreries.

Le châssis extérieur des volets est peint de deux couleurs, alternativement lie de vin et vert sombre ; au bas, sur toute la longueur des deux volets, l'inscription suivante, en caractères blancs et lumineux : *Nicolaus Frumenti absolvit hoc opus XII° KL Junii M°CCCCLXI°*. Hauteur : B^s. 3 — Largeur : B^s. 2. 5. 6 (1^m,50 de large sur 1 mètre de haut). Cadre architectural, intérieur tout doré.

Ce retable qui faisait partie de l'Académie des Beaux-Arts de Florence est entré

1. Jésus est vêtu d'une tunique violet sombre. Madeleine porte la robe rouge, et Marthe une cape bleue et la robe couleur vert olive.



LA RÉSURRECTION DE LAZARE, PAR NICOLAS FROMENT.
(Galerie des Offices, à Florence.)

aux *Offices* à la suite d'un échange contre un Taddeo Gaddi. Voici la note que nous tenons du directeur des *Offices* relativement à cet échange :

« Pour que l'Académie dédommage la Galerie royale de cette cession, je croirais convenable que l'Académie fît remettre à celle-ci un autre retable d'un ancien maître *flamand*, garni de volets et représentant la ***Résurrection de Lazare.*** Cette peinture qu'il est permis de classer comme étrangère à la collection de l'Académie, composée presque exclusivement d'œuvres nationales, serait mieux appropriée à la nature d'un musée de toutes les écoles et de toutes les nations, comme est celui de la Galerie royale de Florence. »

Quoique attribué tour à tour à l'école flamande ou à l'école allemande, le triptyque de Florence est sans doute d'une main française ; le nom même de Nicolas Froment et la mention de ce nom dans les comptes du roi René, avec la désignation significative de « peintre d'Avignon », prouvent assez cette origine. Que l'auteur ait subi l'influence flamande, quelque peu germanique, imposée aux œuvres d'art de cette époque, c'est ce qui se reconnaît aisément ; toutefois, dans le ***Buisson ardent***, postérieur de quatorze ans au retable des *Offices*, on le voit se dégager de cette influence étrangère et prendre un caractère plus français.

P. TRABAUD.





CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

L'ART VÉNITIEN A LONDRES, A PROPOS DE L'EXPOSITION DE LA NEW GALLERY

I. — LES VIVARINI, CRIVELLI, JACOPO BELLINI, MANTEGNA

Pendant longtemps la critique s'est occupée presque exclusivement de l'art florentin, aux dépens de l'art vénitien. La supériorité de composition et la pureté de dessin des maîtres toscans expliquent cette préférence de la part d'une esthétique qui sacrifiait volontiers les qualités picturales à l'idée et au sentiment. On était trop porté à croire que toute œuvre bien pensée et bien dessinée répond à toutes les exigences de la peinture. En vertu de cette tendance, les coloristes ont été relégués au second plan par nos devanciers. Peut-être encore Vasari est-il un peu responsable de cette trop longue indifférence pour les Vénitiens : son volumineux ouvrage si riche en renseignements de toute sorte sur les maîtres de l'Italie centrale, qu'il a connus *de visu* ou par une tradition immédiate, ne nous fait connaître que les plus grands noms de Venise, où l'auteur avait séjourné à peine une quinzaine de mois. C'est dans les *Meraviglie dell'arte* de Ridolfi, écrivant au XVIIe siècle, qu'on commence à trouver certaines informations, d'ailleurs peu précises, sur l'École vénitienne. Mais il a fallu attendre, pour que cet art fût pleinement apprécié, que la peinture moderne accordât au coloris, cette qualité dominante des maîtres vénitiens, toute l'importance qu'il mérite. Alors, en France et en Angleterre, en Allemagne plus tard, les artistes furent amenés à étudier de plus près ces incomparables coloristes de la ville des doges. L'histoire de l'art suivit ce mouvement : les musées furent explorés, les archives et les bibliothèques fouillées, et de ces recherches consciencieuses sortirent quelques ouvrages bien documentés, depuis l'*Histoire des peintres*, de Charles Blanc, et l'excellent livre de Crowe et Cavalcaselle jusqu'aux *Études critiques sur la peinture italienne*, de G. Morelli et *the Venitian painters of the Renaissance*, de M. Berenson, qui a dressé, à la suite de longs voyages et d'érudites investigations, un catalogue des tableaux vénitiens dispersés dans les musées et les galeries de l'Europe.

Une preuve saillante de l'intérêt croissant provoqué par les Vénitiens est l'exposition qui vient de s'ouvrir à la *New Gallery* de Londres. Elle réunit plus de trois cents tableaux, nombre de dessins, sculptures, bronzes, céramiques, verreries, dentelles, reliures de livres, etc. Quoiqu'on regrette de n'y point rencontrer plus d'un tableau de premier ordre, dont les amateurs n'ont pas voulu se dessaisir, une promenade à travers cette exposition, surtout si on la fait suivre d'une visite à la *National Gallery*, donnera de l'art vénitien une idée générale qu'on ne pourrait se faire ailleurs, en dehors de Venise et des provinces qui appartenaient autrefois à la Sérénissime République. Le moment semble donc favorable pour une rapide étude de l'art vénitien à Londres, à l'aide d'une double visite à Regent-street et à Trafalgar-square.

Le développement de la peinture vénitienne s'accomplit avec une rapidité prodigieuse, surtout si on le compare au progrès plus continu, mais plus lent, de la peinture florentine. La gravure allemande offre seule un second exemple d'un pareil phénomène. Soixante-dix ans à peine s'écoulent entre les premiers essais, tels que la *Passion*, de 1446, du Cabinet des estampes de Berlin, et la perfection atteinte dans le *Chevalier, la Mort et le Diable* (1513), ou dans la *Mélancolie* (1514), de Dürer. De même les tableaux d'autel de Murano de 1440-1446 ne présentent que l'apparence d'un art encore peu expressif et dénué de mouvement, hésitant et embarrassé ; quelques dizaines d'années plus tard, Titien donne l'*Assunta* (1518) ou le tableau d'autel de la famille Pesaro (1526). Et pendant cette période si courte qui sépare l'école de Murano du Titien, on saisit une chaîne ininterrompue de grands artistes. D'une part, Alvise Vivarini, tout en concevant ses tableaux d'autel dans le genre de l'école primitive, donne à ses Vierges et à ses saints une expression profonde et pénétrante inconnue à ses prédécesseurs et qui exerce sur d'autres Vénitiens une influence décisive qu'on n'a pas suffisamment notée ; puis Carlo Crivelli met dans ses tableaux, surtout dans ses *Pietà*, une passion toute nouvelle ; d'autre part, les Bellini, et surtout Jacopo et Giovanni, escortés de la foule de leurs élèves et imitateurs, engendrent le doux et mystérieux Giorgione, qui nous introduit dans la grande époque de la peinture vénitienne.

Toutefois les primitifs indigènes n'étaient pas capables d'exécuter les ouvrages monumentaux que la Seigneurie de Venise commandait alors à la gloire de la patrie et pour l'ornement de la salle où se réunissait le grand Conseil des patriciens. La preuve en est qu'au commencement du xve siècle, vers 1420, Venise appelait de l'étranger les deux maîtres qui semblaient aux contemporains les premiers de leur temps : Gentile da Fabriano et Vittore Pisano. Ces deux grands artistes ont éveillé l'art vénitien, et, à ce titre, ils sont comptés parmi les membres de cette école. Ils portaient en eux d'ailleurs les qualités propres à la nature vénitienne : l'un, la perspicacité, l'acuité de vision et d'expression, surtout dans le portrait ; l'autre, le penchant à la mise en scène épique, quoique représentée dans un milieu réel.

Pour prouver quelle immense influence Gentile et Pisano ont exercée sur l'école vénitienne, nul tableau ne paraît mieux fait que l'*Adoration des Mages*, d'Antonio de Murano, au Musée de Berlin (tableau que Morelli attribue à la jeunesse du maître, entre 1435 et 1440, avant sa collaboration avec Giovanni d'Allemagna [1]). Si, par sa composition, cette œuvre rappelle à première vue Gentile da Fabriano (la comparer

1. *Galerie de Berlin*, p. 73.

avec le tableau de Gentile offrant le même sujet à l'Académie de Florence), les têtes des personnages, pour la plupart de profil, font penser immédiatement à Pisano, à ses médailles surtout, par la pureté des lignes et la finesse du modelé. Plus que tout autre, ce tableau nous montre à quel degré Gentile et Pisano appartiennent à l'École de Venise, comme ils font comprendre la première phase de son développement. Aussi aurait-on voulu voir ces deux maîtres, le premier surtout, figurer à la *New Gallery* ; malheureusement, les Pisano et les Gentile da Fabriano sont presque introuvables ; d'ailleurs, le beau *Saint-Eustache* de Pisano, appartenant à lord Ashburnham, avait été vu dans une exposition trop récente pour être de nouveau offert au public.

Mais au moins Pisano est rappelé par un de ses élèves, Stefano da Zevio, dont la *Vierge assise sur l'herbe entourée d'anges* (appartenant à M. Fairfax Murray [1]) a ces grâces primitives, tout imprégnées d'une foi profonde, qu'on retrouve chez les maîtres de Cologne. Un large manteau blanc, avec des ornements de couleurs bleu et rouge, couvre les épaules de Marie. Un tableau analogue du même auteur est conservé au Musée de Vérone.

Avant d'entrer à Murano avec les Vivarini, signalons à la *New Gallery* un petit *Saint Marc*, œuvre de Giambono (nº 200, à M. Mond), peintre connu par le tableau d'autel de l'Académie de Venise et par des mosaïques à Saint-Marc et dont on voit à l'exposition d'hiver de la *Royal Academy*, qui vient de s'ouvrir, une *Vierge et l'Enfant*, signé *Michael Johannes Bono Venetus pinxit* (nº 136, à sir F. Leighton). Cette madone n'est pas sans rappeler les Vierges de Jacopo Bellini.

L'école de Murano ne peut être qu'insuffisamment représentée en dehors de l'Italie. Pour étudier les grands tableaux de ces artistes, chez lesquels la sculpture en bois joue un assez grand rôle, il faut aller soit à Venise, à l'Académie et à San-Zaccaria, où l'on voit trois de leurs polyptyques, soit au Latran de Rome, où l'on trouve une œuvre d'ensemble de cette école sous sa forme primitive, très bien conservée, avec une statue de saint Antoine abbé, en bois, sculptée et peinte. Bartolommeo Vivarini figure à l'Exposition avec une *Mort de la Vierge*. (Nº 44, appartenant à M. Ch. Butler). Au milieu Marie, couchée sur la bière, entourée par les Apôtres qui, tous à genoux, élèvent leurs regards vers le Christ apparaissant dans la *mandorla* bleue, portée par les anges. Sur le côté, saint Laurent et saint Etienne. Le tableau, quoique fait avec le concours d'élèves, est authentique, comme le prouve l'inscription suivante : OPVS. FACTVM. VENETIIS. PER. BARTHOLOMEVM. VIVARINVM. DE MVRIANO. 1480. En somme, une œuvre peu agréable, où toutes les couleurs sont employées, sans être fondues, et à laquelle ces nombreuses têtes de vieillards regardant en haut donnent quelque monotonie. A la *National Gallery* (où l'on rencontre deux panneaux d'Antonio da Murano), on conserve une Vierge de Bartolommeo. Mais pour comprendre jusqu'à quel degré de beauté cet artiste a su s'élever, il faut s'arrêter devant la *Vierge entourée de saints* (de 1469), de la Galerie de Naples, où une haie de roses dérobe ce monde tranquille aux yeux profanes, et où des anges, cariatides du XVe siècle, portent sur leurs épaules des vases d'où sort la guirlande de fruits traditionnelle. L'intérêt de cette œuvre est encore augmentée par les rapports indiscutables que l'on constate entre cette Vierge avec l'Enfant qui dort sur ses genoux, et les débuts de Giovanni Bellini, dont nous rencontrerons un spécimen à l'exposition.

1. Nº 77 du *Catalogue*.

Attribuée à Bartolommeo Vivarini, mais sans rien qui rappelle ses tableaux authentiques, est une *Vierge avec l'Enfant debout sur une balustrade* (nº 33, appartenant à M. G. Mc. Neil Rushforth). Certaines parties, surtout le corps de l'Enfant, semblent dans le goût de Mantegna, tandis que la Vierge trahit plutôt le style de Carlo Crivelli, quoique sa main soit d'un moelleux inconnu à cet artiste, qui aime à faire voir la structure anatomique sous la peau. D'autre part, la petite niche qui abrite la Vierge, aux pilastres finement décorés, la couronne de fruits dans le haut, se rattacheraient, bien que d'une facture plus primitive, à l'école de Padoue. Dans le fond, un paysage assombri par le soleil couchant, de gros nuages traversant le ciel, un petit arbre courbé comme sous un orage : paysage qui ne saurait être du XVe siècle et qui a été, comme le prouvent les débris de fond d'or du panneau primitif, superposé au XVIe siècle, par un peintre dans le genre de Schiavone.

Du dernier Vivarini, Luigi ou Alvise, on rencontre rarement un ouvrage en dehors de Venise. C'est là qu'on peut comprendre la grandeur et la dignité sévère qu'il a su donner à ses figures. Tel le *Saint Jean*, à l'Académie de Venise, qui unit à la beauté du dessin un grand charme de couleur; tel surtout, à la même galerie, ce *Saint Antoine* qui peut être placé à côté des saints de Mantegna. Ailleurs, l'artiste n'est dignement représenté qu'au Musée de Berlin, avec un grand tableau d'autel qui, au dire de Morelli, « est non seulement l'ouvrage le plus considérable du maître, mais encore un des tableaux les plus importants du XVe siècle. Alvise Vivarini se montre ici aussi noble et aussi vigoureux que Bartolommeo Montagna ; seul, Giovanni Bellini aurait pu exécuter une œuvre de cette valeur dans les dix dernières années du XVe siècle »[1]. Il reste acquis qu'Alvise a dû exercer une grande influence sur quelques artistes de la génération suivante, comme Montagna et Cima da Conegliano.

On attribue à Alvise trois petits tableaux (nº 6, à Mrs. B. W. Currie), formant une prédelle, la *Mort de la Vierge et les Apôtres*, mais s'ils sont de lui, et nous en doutons[2], ils ne donnent pas la moindre idée de ses qualités. Par comparaison, suivant M. Berenson, dont on connaît la compétence en ces matières, il faut restituer à Alvise le charmant petit portrait de jeune garçon, exposé sous le nom d'Antonello de Messine (nº 142, à M. G. Salting), et qui, en effet, n'a rien de commun avec le grand maître. La pâte a la densité et la transparence de l'émail; la facture est d'une extrême perfection sans aucune minutie, due à la hauteur de la conception [3].

Sous l'influence des Vivarini, et surtout de Bartolommeo, se développe Carlo Crivelli, tout en se rapprochant par certaines qualités de l'École de Padoue. Sa parenté avec les Vivarini est attestée par son curieux petit tableau de la Galerie de Vérone, comparé avec la Vierge de Bartolommeo, à Naples. Certaines analogies dans quelques parties de ces deux œuvres, presque contemporaines, notamment dans la tête de la Vierge et même dans la forme de la bouche, trahissent l'action directe de Vivarini sur Crivelli. D'autre part, cette couronne de fruits au-dessus de la tête de la Vierge, qu'on retrouve si souvent chez Crivelli, vient de Padoue, et la

1. *Galerie de Berlin*, p. 76.

2. A notre avis, ils appartiennent plutôt à l'École de Vicence.

3. Nous n'osons nous prononcer sur cette attribution de M. Berenson, ne connaissant pas un autre portrait de la même main, dans la collection Layard ; mais nous attendons sur ce point quelques éclaircissements de l'ouvrage dont M. Berenson annonce la très prochaine publication : *Lorenzo Lotto. An essay in art criticism*.

laideur des enfants fait penser à un maître de cette école, à Gregorio Schiavone[1].

On sait que l'Angleterre est très riche en œuvres de Crivelli ; ce n'est qu'à Londres et au Musée Brera, de Milan, qu'on peut étudier ce maître si plein de caractère. L'exposition compte dix tableaux donnés sous son nom. La composition la plus étendue (nº 5, à MM. G. Milner Gibson Cullum), une Vierge adorée par des anges et entourée de quelques saints, semble trop faible pour être du maître lui-même. A la première période de son activité appartient la Vierge sur le trône qui tient l'Enfant de ses deux mains (nº 48, à sir William Farrer), avec fond d'or. Ici, Jésus rappelle les *Putti* du tableau de Vérone, aussi bien que le petit laideron à gauche, près de la colonne. Mais déjà la tête de la divine Mère est dans le style bien connu de Crivelli, malgré quelques gaucheries très visibles ; déjà la haute finesse de la couleur a le lustre métallique d'un antique *satsuma* ou d'un laque, selon l'heureuse expression de M. Berenson. Ce tableau nous paraît antérieur à 1470 ; un autre, de la même composition, porte la date de 1472 et le nom de l'artiste (nº 32, à Mrs. R. H. Benson). D'aspect peu agréable, il montre déjà cette inquiétude que l'on rencontre souvent chez Crivelli : l'Enfant court, les deux bras en avant, vers le côté droit, retenu par la mère enveloppée dans un manteau de brocart d'or. Au premier plan, des fruits et une mouche projetant une ombre portée. A la jeunesse aussi du maître appartient le superbe petit *Saint Georges* (nº 40, à M. Stuart M. Samuel), si plein de mouvement. Le dragon, dont la lance a percé la gueule et le cou, se dresse contre le saint montant un cheval blanc qui, saisi d'effroi, se cabre en détournant la tête. Saint Georges, le visage jeune, aux traits accentués, brandit son épée des deux mains en se haussant sur les étriers. Nul doute qu'il ne terrasse le dragon. A gauche, quelques rochers surmontés de tours ; à droite, des arbres ; le ciel est à fond d'or. Le type de Saint-Georges et surtout les ornements en relief, qu'on retrouve dans le grand polyptique de la *National Gallery*, de 1476, et dans le tableau d'autel de 1482, du musée Brera, permettent de placer ce *Saint Georges* aux environs de 1480. D'une époque un peu postérieure, le meilleur des Crivelli exposés à la *New Gallery*, un vrai joyau, de toutes petites dimensions, la *Vierge avec l'Enfant* (nº 42, au comte de Northbrook). Les couleurs sont de la plus grande délicatesse : une draperie d'un violet pâle sert de fond à la Vierge revêtue d'un manteau de brocart bleu et or ; l'Enfant, enveloppé d'une étoffe aunâtre, est assis sur un coussin de couleur violette ; la balustrade, qui borne le tableau, est couverte d'une étoffe orange clair. Le plein soleil éclaire le saint groupe, ainsi que le petit paysage qu'on voit des deux côtés. La guirlande de fruits est d'une finesse digne d'un de Heem ; une mouche est posée sur la balustrade. Le tout est rendu avec une rare délicatesse et une patience infatigable ; les chairs sont peintes au moyen d'innombrables traits juxtaposés ; à comparer avec une petite Vierge de la galerie de Bergame, composée de la même manière, mais peut-être d'une exécution moins achevée. A la même époque environ appartient le curieux petit *Christ ressuscitant* (nº 50, au comte de Northbrook), dans lequel il faut admirer autant le dessin soigné que le choix heureux des couleurs. L'artiste a su attirer l'attention sur le Christ, en concentrant sur lui la tonalité la plus claire, résultant de la chair et du drap blanc qui l'entoure. Des deux côtés, un paysage

1. Cette influence de Schiavone a été notée par MM. Crowe et Cavalcaselle, éd. all. t. V, p. 81, et par Morelli, *Galerie Borghese*, p. 362, 3.

foncé, aride, avec des touches de vert sombre pour les arbres ; dans le fond, un coin éclairé ; au premier plan, des gardes endormis, d'une teinte discrète qui n'est relevée que par le rouge foncé de leurs armes. Le Christ, mettant un pied sur le bord du tombeau, donnant d'une main la bénédiction et tenant de l'autre la bannière de la croix, a l'attitude du Christ de Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro) et surtout de celui de Mantegna dans le petit tableau de la galerie de Tours[1].

Tout visiteur de la galerie du Vatican a gardé le souvenir d'une *Pietà* de Crivelli placée dans la première salle : jamais on n'a traduit la douleur d'une manière plus saisissante. Une *Pietà* du même genre se trouve à l'Exposition (n° 87, à M. R. Crawshay). Marie et saint Jean ouvrent la bouche en laissant voir la langue et les dents ; des larmes tombent lentement sur leurs joues. Il faut louer le courage de l'artiste qui a su sacrifier aux nécessités du sujet les exigences de la beauté plastique. Deux bons ouvrages de la moyenne époque de Crivelli, le *Saint Georges* et le *Saint Dominique* (nos 86 et 88, à Louisa lady Ashburton), dont le premier surtout, à la chevelure blonde, attire par une expression très sympathique.

L'Exposition n'offre aucun morceau de la dernière époque du maître, mais la *National Gallery* nous montre son chef-d'œuvre, l'*Annonciation* de 1486. Les figures sont empreintes d'un charme indicible. Le peintre, ce qui chez lui est une exception, a élargi son cadre et l'a placé dans un milieu vénitien : le lieu de la scène est une rue de Venise, et les personnages sont de ceux qu'on aurait pu coudoyer tous les jours dans la ville des doges. Encore à la *National Gallery*, un de ses derniers tableaux : la *Vierge en extase*, de 1492, dont la face longue et mince se retrouve chez la belle Madone du Musée Brera (n° 193 sans date) et chez la Madeleine de la *Pietà*, dépendant du *Couronnement de la Vierge* (1493), du même musée. Dans ces trois figures le génie de Crivelli a su atteindre la beauté simple et pure.

Nous arrivons à une famille de grands artistes, aux Bellini qui, comme les Vivarini, procèdent à leurs débuts de Gentile da Fabriano. Nous n'avons pas à insister sur ces rapports qui ont été l'objet ici même d'études approfondies. On sait aussi que le temps a détruit les travaux les plus importants de Jacopo Bellini dont il ne reste que les descriptions d'auteurs dignes de créance. On n'a en somme que trois tableaux portant sa signature : les deux Vierges de l'Académie de Venise et de la galerie Tadini à Lovere et une *Crucifixion* à la galerie de Vérone. M. Berenson lui attribue encore sans hésitation un tableau d'autel où figure une *Annonciation*, dans l'église San-Alessandro, à Brescia, et d'une façon dubitative quelques autres morceaux.

On ne s'étonnera guère de ne trouver aucune œuvre authentique de sa main à l'Exposition. Le catalogue lui assigne, il est vrai, un petit tableau dont le sujet est la prédication d'un saint dominicain — peut être saint Vincent Ferrer — devant la porte d'une église (n° 3, *University Galleries*, Oxford), le livre d'esquisses de Jacopo offrant une scène pareille[2]. Quant à nous, il nous paraît impossible de reconnaître une même main dans le tableau et dans le dessin. Les figures peintes sont très courtes, tandis que celle de Jacopo, comme le prouvent tous ses dessins, sont toujours très élancées. Quoi qu'il en soit, ce petit tableau est intéressant et ne

1. Ces analogies ont été relevées par M. Müntz, *Archivio Storico dell' Arte*, t. II (1889), p. 276-7.

2. Crowe et Cavalcaselle, *l. c.*, p. 112, l'attribuent au moins à l'atelier de Jacopo.

manque pas d'un certain charme de couleur, sans qu'on puisse en déterminer l'auteur, qu'il faudrait peut-être chercher dans l'école de Vérone.

Jacopo Bellini a exercé une influence décisive non seulement sur ses deux fils, et, par leur intermédiaire sur un grand nombre d'autres artistes vénitiens, mais aussi sur le Mantouan Andrea Mantegna. Sans doute, Morelli et d'autres ont nié cette influence de Jacopo sur son beau-fils qui, selon eux, se serait formé exclusivement à l'École de Squarcione et de Donatello. Il ne faut pas se lasser de leur répondre que le *Christ au Jardin des Oliviers* de Mantegna, à la *National Gallery*, est directement inspiré par une composition (verso du fol. XLIII et recto du fol. XLIV) du livre d'esquisses de Jacopo au *British Museum*[1]. D'ailleurs, cette action du premier des Bellini est visible dans plusieurs des grandes compositions de Mantegna : celui-ci aime à placer tout au premier plan une figure dominante, tandis que les autres personnages sont relégués dans le fond, laissant ainsi un large espace ouvert; or, nous rencontrons partout, dans les livres d'esquisses de Jacopo, ce système de composition. A son tour, Mantegna joue un très grand rôle dans le développement de Giovanni Bellini. Il avait donc sa place légitimement marquée dans une exposition consacrée à l'art vénitien.

Le meilleur tableau de Mantegna à la *New Gallery*, et nous n'hésitons pas à dire un de ses plus beaux, est la *Sainte Famille* ou le *Christ sauveur du monde* (n° 96, à M. L. Mond), que nos lecteurs connaissent par la gravure de M. A. Bertrand[2].

Peu de tableaux anciens se rapprochent autant que celui-ci du goût moderne, par la conception et par la coloration. Le fond est formé d'une épaisse muraille de feuillage, d'où sortent quelques fruits rouges et luisants. La note la plus saillante est le manteau de saint Joseph, d'un rouge grenat éclatant, sur lequel se détache le pur profil de la Vierge. Ce qui attire l'œil du spectateur avec la force la plus irrésistible, c'est le regard extatique de l'Enfant divin. Jamais le génie de Mantegna ne s'est élevé à une création plus impressionnante.

En face de ce chef-d'œuvre, les autres tableaux de Mantegna à l'Exposition n'ont qu'une valeur secondaire. Une *Adoration des mages*, en demi-figures (n° 22, à Louisa lady Ashburton), appartenant à la dernière époque du maître, peinte *a tempera* sur une toile très fine, est très endommagée. Deux figures monochromes, *Didon* et *Judith* avec la servante (réplique de la composition bien connue), quoique très soignées, ne semblent que de bonnes œuvres d'un élève (n°s 21 et 24, à M. R. A. Markham), du même probablement qui a peint les deux figures de femmes à la *National Gallery* (n° 1125), représentant l'*Été* et l'*Automne*. Un petit tableau, *Judith sous la tente* (n° 125, au comte de Pembroke), attribué à la jeunesse du maître, n'a, selon nous, rien de commun avec lui[3].

G. GRONAU.

(La suite prochainement.)

1. Le *Christ au Jardin des Oliviers* de Giovanni Bellini, également à la *National Gallery*, procède de la même inspiration.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX, 1893, p. 226.

3. Une petite *Vierge*, donnée aussi à Mantegna (n° 4, à M. Ch. Butler), et qui est une réplique d'un tableau de Berlin, n'est pas davantage du maître mantouan. Les deux dessins exposés sous son nom (n°s 308 et 309, collection de Windsor) ne sont que de son école.



BIBLIOGRAPHIE

LES TAPIS D'ORIENT[1]

A la suite de l'exposition de tapis orientaux organisée à Vienne, en 1891, par la direction du Musée impérial et royal autrichien de l'art industriel, l'idée vint naturellement de ne pas laisser se disperser les plus importantes des richesses exposées, sans en fixer le souvenir et l'image par une publication digne d'elles. C'était une entreprise considérable, et il n'a rien moins fallu que le dévouement et la haute intelligence du directeur, M. de Scala, pour la mener à bonne fin. Aujourd'hui, l'œuvre est accomplie, on peut l'apprécier dans son ensemble.

Arrêtons-nous d'abord au texte. La partie descriptive a pris sous la plume compétente du Dr Aloïs Riegl une importance de premier ordre. Il semblait que ces merveilleuses conceptions décoratives des tapissiers orientaux échappassent à l'analyse : le Dr Riegl nous a prouvé le contraire; mais, dans bien des cas, il lui a fallu, pour se faire comprendre, créer une terminologie spéciale.

Toutes les fois qu'il a été possible de faire l'anatomie d'un tissu, on en a donné l'exacte composition. Grâce à ses connaissances toutes spéciales en la matière, M. C. Costamagna a pu rendre là un précieux service aux fabricants de tapis.

La première des monographies est consacrée aux *Tapis turcs modernes*. M. O. M. Stœckel y donne des renseignements très détaillés sur la matière première, la teinture, les divers procédés de tissage, et les prix de vente sur les marchés spéciaux, tels que celui de Smyrne.

Puis, vient une savante dissertation de M. W. Bode, l'éminent conservateur du

1. *Tapis d'Orient*, grand in-folio, orné de 156 planches, avec texte explicatif et sept monographies. — L'édition complète comprend 400 exemplaires numérotés : 200 avec texte allemand, 70 avec texte français, 130 avec texte anglais. Le prix de l'ouvrage est de 250 florins autrichiens.

Musée de Berlin, sur les *Anciens tapis orientaux à figures d'animaux*. Les origines de ces figurations sont absolument incertaines; elles remontent à la plus haute



TAPIS PERSAN (?) AVEC GRANDES ARABESQUES ET ANIMAUX.

(Appartenant à M. Stefano Bardini, de Florence.)

antiquité, et il est impossible de préciser si elles sont écloses dans un cerveau aryen ou dans un cerveau sémite. La question des dates fournit à M. Bode l'occasion

d'ingénieux rapprochements entre certains tapis et divers autres monuments de l'art décoratif, épars dans les musées et les collections particulières.

Les *Tapis indiens* sont étudiés par un spécialiste bien connu, M. Vincent J. Robinson, qui s'attache particulièrement à nous dire ce qu'est la fabrication dans l'Inde depuis quarante ans, soit depuis l'Exposition universelle de 1851. On croit savoir que l'industrie des tapis a été introduite à la cour de Lahore par des ouvriers appelés par l'empereur Akbar au xvie siècle, mais il est probable que les Musulmans en importaient dès les premiers temps de l'hégire. Dans le dépôt de tapis du palais de Geypore, on conserve depuis des siècles des tapis munis d'étiquettes indiquant les prix, les mesures, et même le lieu de fabrication.

M. Gerspach consacre quelques lignes substantielles à l'*Ancienne fabrication des tapis à Paris*. On sait que la corporation des tapissiers y existait déjà sous Philippe-Auguste (1180-1223); mais on ne connaît pas leurs produits. Dans le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau (1260), se trouvent inscrits les statuts de la corporation des « tapiciers », qui se distinguaient en « tapiciers sarrazinois », soit venus d'Orient ou travaillant à l'orientale, et en « tapiciers nostres ».

Dans une savante monographie faite sur place, à Téhéran, M. Sydney T. A. Churchill étudie l'*Industrie des tapis en Perse*, à l'état actuel. Après avoir constaté que l'art y atteignit son plus haut degré de développement sous la dynastie des Séfaviens de l'an 905 à 1135 de l'hégire, il raconte la déchéance qui suivit les désordres politiques; mais la fabrication n'en est pas moins restée fort active de nos jours, grâce aux commandes de l'étranger, qui ont, depuis quelques années surtout, pris un développement considérable. La Perse possède actuellement une nombreuse population de tisserands sédentaires ou nomades. Suivent d'intéressants aperçus sur la technique actuelle, accompagnés de vues photographiques des métiers en mouvement. Le travail de tissage est généralement fait par des femmes, et, vous l'avez deviné, misérablement rémunéré. On fabrique d'ailleurs les tapis au goût des Européens, qui n'est pas du tout celui des indigènes. Nos marchands réclament des tapis grossièrement tramés, d'un grand dessin hardi et d'un coloris tout spécial. Le Persan désire des produits plus soignés, et imitant le châle de cachemire; aussi n'achète-t-il pas de tapis de Perse.

De sir George Birdwood nous avons une compendieuse *Histoire des origines de la fabrication des tapis de luxe orientaux*. L'auteur nous conduit d'Égypte en Chaldée, puis en Assyrie et en Grèce, à Alexandrie, et, de là, aux Indes. Les premiers tisserands de tapis connus dans l'Europe moderne, dit-il, furent les Sarrasins, qui, en introduisant leurs métiers en Espagne et dans le sud de la France, « transmirent à ces pays les traditions textiles qu'eux-mêmes avaient hérité de Ninive, de Babylone, de Memphis, de Thèbes et d'Akhmim; de la France, ces traditions se répandirent ensuite dans toutes les contrées du nord et de l'est de l'Europe ».

Signalons enfin un excellent article d'ensemble sur les *Tapis d'Orient*, par M. C. Purdon Clarke.

Mais quelle que soit la haute valeur de ces diverses études que nous venons de résumer trop rapidement, il faut convenir que dans cette magnifique publication, ce qui frappe le plus vivement, c'est l'illustration.

Nous sommes assurés de ne rencontrer aucune contradiction, si nous disons que c'est là une publication sans précédent dans la librairie. Les ouvrages similaires publiés en Angleterre, à Buda-Pest et en France sont dépassés. La chalcographie

impériale et l'imprimerie de la cour viennoise ont porté à sa dernière perfection l'art de la gravure en fac-simile, et l'art de l'impression en couleurs. L'héliogravure pouvait seule réaliser ces merveilles d'exactitude sans porter atteinte à la valeur pittoresque; c'est donc le soleil qui, dans la circonstance, a fait œuvre d'artiste.

Les écrivains autorisés qui ont rédigé le texte de l'ouvrage, notes descriptives



COIN DE L'ÉCUSSON CENTRAL D'UN VIEUX TAPIS PERSAN IMITÉ DE L'ART CHINOIS.

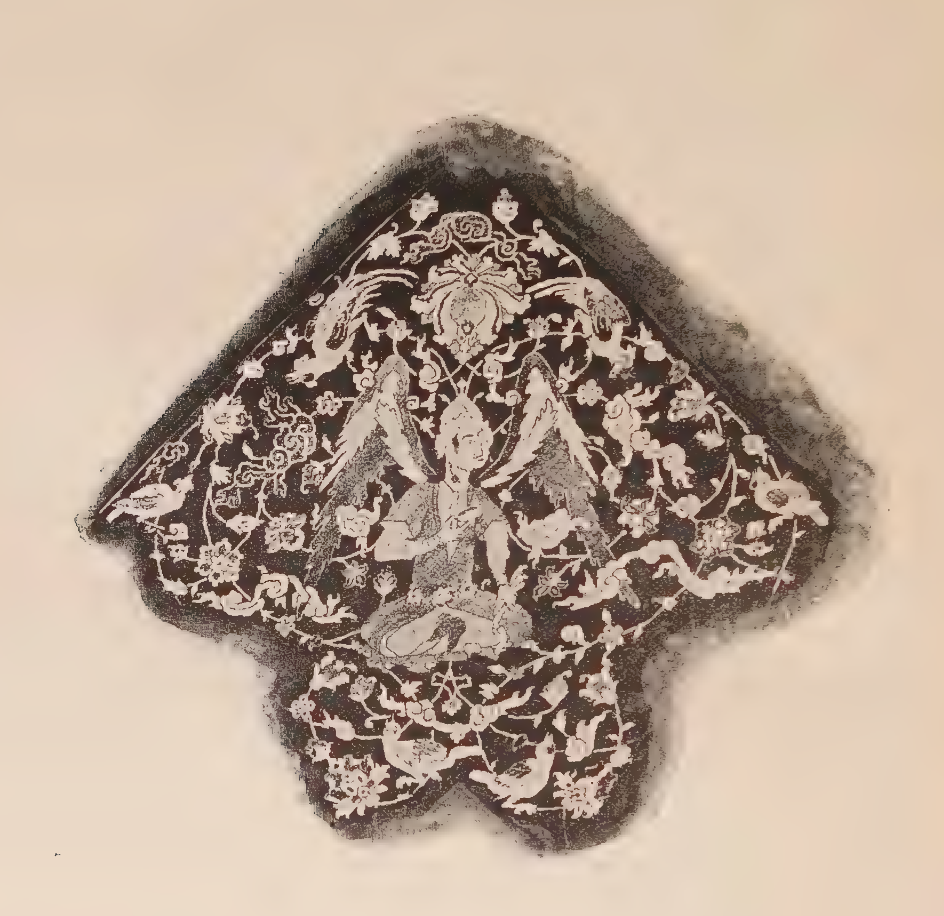
(Musée Poldi Pezzoli, de Milan.)

et monographies, nous reprocheront peut-être de ne pas avoir commencé par nous occuper d'abord de ces planches; ils savent comme nous que c'est là l'intérêt suprême de la publication. On a trouvé les modèles un peu partout : à la Cour d'Autriche, au Musée national de Munich, au South-Kensington, à notre Musée des Arts décoratifs, aux Gobelins, et enfin chez les amateurs. Cent vingt-six tapis ont été finalement choisis comme les spécimens les plus beaux et aussi les plus caractéristiques; et le tout a été gravé et imprimé, d'abord en héliotypie monochrome, puis une seconde fois en chromotypie, pour la représentation intégrale ou

partielle de chaque tapis. On est arrivé ainsi à constituer un magnifique ensemble de 156 planches, dont la dimension est de 67 centimètres sur 50.

Aux établissements de la couronne que nous avons cités, il convient de joindre la maison S. Czeiger, de Vienne, pour une partie des impressions en couleurs. Les lourds sacrifices que s'impose l'État autrichien pour encourager les arts de la gravure et de l'impression ne sont pas stériles : l'industrie privée de tous les pays peut y trouver à la fois des encouragements et de précieux exemples.

J. T.



CHRONIQUE MUSICALE

LA MESSE EN « SI MINEUR » DE J.-S. BACH

La grande œuvre que vient de faire réentendre la Société des concerts du Conservatoire est de celles qui, par leur splendeur, découragent l'analyse et la critique. Cette messe en « si mineur » est vraiment, avec la *Passion selon saint Mathieu*, le fleuron le plus magnifique de la couronne de gloire du grand Bach. Et s'il nous faut désespérer de définir avec des mots les impressions directes qu'elle suggère, du moins pouvons-nous tenter de développer ici quelques aperçus au sujet de sa signification, en montrant par quels points elle se rattache, d'une part, à l'art du passé dont elle est le nécessaire et le plus riche épanouissement, de l'autre à l'art de notre temps dont elle contient déjà les plus hautes promesses.

Si l'on regardait, en effet, la messe en « si mineur » comme une apparition isolée dans l'histoire de la musique, on n'éprouverait qu'une sorte d'effroi devant un phénomène aussi déconcertant que celui-ci. L'œuvre de Bach semblerait non seulement ce qu'elle est, l'expression achevée de toute une époque d'art et comme la plus haute parole proférée par cette époque, mais plus encore, c'est-à-dire la création soudaine, *ex nihilo*, de cet art tout entier, dans ses moyens matériels et dans leur appropriation. Cette inconcevable dérogation à toutes les lois de formation artistique ne s'est pas davantage produite pour Bach et la musique, on le conçoit, que pour tout autre art et tout autre génie. Mais on peut dire qu'en vérité, le soleil de Bach surgi, il absorba avec tant de force, en de si puissants ruissellements de lumière, l'incertaine clarté de l'art d'avant son lever, que la lueur s'en perdit dans son rayonnement et qu'il nous est difficile à présent de déterminer avec précision quelle part de la gloire de Bach ses prédécesseurs auraient droit de revendiquer.

Nous savons cependant, par l'étude des maîtres antérieurs à Bach, que la musique était, avant la venue de ce dernier, arrivée à un degré remarquable de perfection matérielle et que Bach trouva les arts du contrepoint à leur période extrême de développement chez beaucoup de ses prédécesseurs, dont le plus illustre, Henri Schütz (1585-1672), avait déjà su les ployer à un but expressif et personnel. On ne peut donc dire que ce soit Bach qui, le premier, ait mis en œuvre d'une manière caractéristique les ressources du contrepoint. On ne peut non plus affirmer qu'il les ait matériellement accrues, puisqu'avant lui nous trouvons déjà, sans redescendre jusqu'à Schütz, chez les contrepointistes flamands, italiens et allemands, des exemples de science technique achevée. Ce qui fait en propre l'originalité de Bach, par rapport au passé, c'est la façon hardie dont il façonna ces ressources techniques, c'est la physionomie nouvelle qu'il sut donner à des formules jusqu'à lui presque toujours sèches et roides, c'est surtout la vie expressive dont il sut animer la lourde machine scolastique. On écrivait

des fugues bien avant Bach, mais quelles fugues sont comparables aux siennes? Où trouver avant lui cette fusion de la forme et de l'expression, et cette aisance dans le maniement des artifices du contrepoint qui subordonne tout à une pensée maîtresse toujours claire?

Si extraordinaire que puisse donc sembler un ouvrage comme la messe en « si mineur » au point de vue de la grandeur et de la hardiesse des combinaisons, c'est moins par ce qu'il révèle de science que par la façon dont la science y est appliquée qu'il apparaît comme exceptionnel. Le savoir acquis s'y manifeste avec une maîtrise si absolue, qu'en beaucoup de passages compliqués il se confond avec l'inspiration libre, au point qu'il devient impossible de distinguer en quoi ces passages ont pu coûter plus de travail qu'une simple mélodie soutenue d'accords plaqués. Et à ce propos, il convient de remarquer que la forme serrée que Bach adopte presque toujours ne doit jamais être considérée en elle-même, et qu'il est tout à fait faux de penser que son but ait été uniquement d'écrire ce qu'on appelle couramment de la musique *savante*. En vérité, une musique *savante*, cultivée pour l'amour de combinaisons mathématiques, ne peut pas plus exister qu'une musique *ignorante*, dans laquelle l'instinct et le sentiment suppléeraient à toutes les perfections et à toutes les finesses. Il ne faut pas perdre de vue non plus que les formes contrapontiques dans lesquelles se meut le génie de Bach étaient intimement liées de son temps à la réalisation de toute pensée musicale sérieuse, et que le mot *fugue*, par exemple, n'évoquait point, comme pour nous, l'idée d'une forme factice, d'un exercice d'école bon seulement pour développer les facultés techniques du musicien, mais bien l'idée même de musique et sa plus parfaite expression, comme plus tard le mot *symphonie*.

On croirait à tort d'ailleurs que la forme figurée ou l'écriture contrapontique serrée soient employées constamment dans les œuvres de Bach; sans aller chercher des exemples nombreux et décisifs dans ses cantates d'église, où les morceaux de style et de facture libres abondent, et pour nous en tenir à la seule messe en « si mineur », n'est-il pas évident que le *Qui tollis* du *Gloria*, l'*Incarnatus* et le *Crucifixus* du *Credo* et l'admirable *Et in resurrectionem mortuorum* du *Confiteor* sont des exemples de musique purement expressive, nullement scolastique? A vrai dire, ce sont là les fragments de l'œuvre qui exercent sur nous la plus forte action, et nous devons bien reconnaître que l'affranchissement des formes rigoureuses y est sans doute pour quelque chose. Car comment nier que l'*Hosanna* à huit voix ou le *Gratias agimus* dont la facture est si admirable, s'ils nous étonnent davantage par l'absolue maîtrise dont ils témoignent, nous touchent infiniment moins? En de tels morceaux, Bach nous apparaît avant tout comme le plus grand musicien du XVIII[e] siècle, et sa musique comme l'expression de l'art d'une époque porté à sa plus haute puissance; tandis qu'à l'audition des fragments que nous citions d'abord, toute notion d'époque s'abolit, est comme emportée dans ce flot de libre musique, dominée tout entière par l'expression et affranchie des entraves d'une forme spéciale. Là, Bach s'affirme le contemporain de tout génie à venir, et il est impossible à ceux qui entendent son œuvre de n'être pas frappés de son aspect de modernité, de ne pas sentir combien de tels accents nous impressionnent encore directement alors que tant d'œuvres récentes, et non des moins illustres, n'offrent plus qu'un intérêt historique.

Cependant on penserait faussement qu'il soit aisé d'établir partout une sépa-

ration marquée entre les deux formes d'art, dont les exemples que nous venons de donner sont les spécimens les plus caractéristiques. Sans entrer dans des considérations techniques et sans vouloir démontrer ici ce que la structure et l'essence de la fugue peuvent contenir de beauté propre, il nous suffit de signaler le danger que comporterait une telle division catégorique, pour peu que l'on cherchât à en généraliser les applications. La musique de Bach, en effet, nous offre d'innombrables spécimens de l'alliance du style sévère et de l'expression la plus profonde et la plus émouvante; et l'on prétendrait vainement, en la plupart des cas, isoler chez lui le fond de la forme. Le premier *Kyrie* de la messe en « si mineur », par exemple, bien que se présentant sous l'aspect d'une fugue longuement et savamment développée, n'est pas d'un caractère moins accusé que les grandes pages dont nous parlions à l'instant, et ce serait une complète erreur de penser que Bach y fait parade de difficultés victorieusement surmontées. Pour peu qu'on lise et qu'on écoute ce *Kyrie* avec attention, on se rendra compte bien vite que la rigueur de la forme ne sert qu'à rehausser, dans ce beau morceau, la force du sentiment, qu'elle y est subordonnée, et qu'elle se plie docilement à toutes ses exigences. Bach maniait les formes sévères avec une si souveraine maîtrise qu'il pouvait quand il lui plaisait, et ce *Kyrie* le prouve, les appeler à une vie supérieure et les faire servir, avec autant de facilité que d'autres les formes libres, à un but uniquement expressif.

N'est-ce pas d'ailleurs un des grands charmes de l'œuvre de Bach, cette manifestation par les combinaisons sonores les plus frappantes, les plus riches, les plus attachantes en elles-mêmes, du sentiment le plus simple, le plus cordial, le plus noble aussi que l'homme puisse concevoir? Cette science, résumé des efforts de plusieurs siècles de musique, cette expression concentrée et puissante, reflet d'une grande âme, en se pénétrant mutuellement, ont édifié le monument le plus indestructible, peut-être, que nous ait légué le génie du passé.

La messe en « si mineur » a été écrite par Bach à l'époque de la complète maturité de son génie. Ce fut en 1733 qu'il composa le *Kyrie* et le *Gloria* de ce grand ouvrage, en des circonstances assez curieuses. Les magistrats de Leipzig étaient souvent en désaccord avec l'organiste Bach pour des questions de service et prétendaient, en particulier, avoir la haute main sur le choix de son personnel. Un nouveau recteur ayant été nommé, à l'époque dont nous parlons, un différend de ce genre ne tarda pas à se produire, dans lequel les magistrats de Leipzig prirent parti contre Bach. Celui-ci, froissé, pensa alors à quitter la ville et sollicita un emploi du roi de Saxe, auquel il soumit les deux morceaux composés, comme échantillons de son savoir-faire. Ce fut là le point de départ de la messe en « si mineur ». En 1738, Bach reprit son œuvre et la compléta en mettant en musique le texte liturgique tout entier.

Si l'on examine cette composition gigantesque dans son ensemble, on éprouve une sorte de stupéfaction à considérer la grandeur et la sûreté du plan musical. Les airs et les duos alternent avec les chœurs selon un ordre motivé, non par l'arbitraire, comme on pourrait le croire tout d'abord, mais d'après les lois de l'intuition esthétique la plus fine et la compréhension la plus intime du sens des versets. Il semble que par la succession des soli et des ensembles, Bach ait voulu caractériser et différencier l'expression des sentiments collectifs et celle des sentiments individuels. Il paraît aussi que l'aspect hiératique qu'il imprime à certaines parties soit destiné à faire ressortir davantage l'expression de mystère ou de grandeur mélancolique

dont certaines autres sont revêtues. Son œuvre satisfait de la sorte aux conditions les plus rigoureuses de la variété dans l'unité.

Nous avons déjà parlé du *Kyrie* comme d'une page dans laquelle la forme la plus travaillée et la plus belle est mise au service d'une inspiration admirable. Ce morceau est suivi d'un duo, *Christe Eleïson*, dont la mélodie expansive et tendre forme un contraste complet avec la précédente. Un troisième *Kyrie*, que l'on supprime au Conservatoire, ajoute à ces deux expressions d'un même sentiment, l'une suppliante et résignée, l'autre pleine de confiant espoir, celle d'une robuste, d'une inébranlable certitude.

Le *Gloria* comprend huit morceaux, dont les plus merveilleux sont sans conteste le chœur *Qui tollis*, l'air *Qui sedes* et l'étonnante fugue *Cum sancto spiritu*. Et de ces trois fragments, le premier dépasse encore les autres en splendeur. Mais comment décrire les harmonies enveloppantes, les rhythmes onduleux, les accouplements mystérieux de timbres, qui font planer ce nuage sonore!

Du *Credo*, l'*Incarnatus* et le *Crucifixus* demeurent les points culminants. La sérénité extasiée, la douceur attendrie du premier font paraître plus poignant encore l'accent tragique et douloureux du *Crucifixus*, une page de drame dont l'intensité n'a été dépassée par aucun maître.

Dans la suite de l'œuvre, l'éclat rayonnant que jette le *Sanctus*, le ton apaisé du *Benedictus* et la touchante imploration de l'*Agnus Dei* témoignent encore de la puissance du génie de Bach et de son inépuisable variété, et contribuent à justifier ce qu'écrivait Spitta, à propos de l'œuvre dont nous parlons : « Toutes les compositions de Bach fussent-elles perdues, à l'exception de cette messe en « si mineur », qu'elle suffirait seule pour le faire apprécier par la postérité comme ayant eu, en quelque sorte, la révélation divine ! »

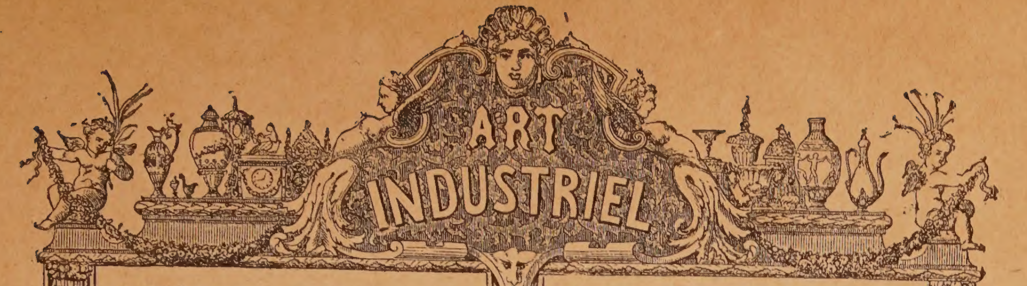
La messe en « si mineur » a trouvé au Conservatoire, sous la direction de M. Taffanel, une interprétation de premier ordre. Si, parfois, les mouvements lents nous ont paru, particulièrement dans le premier *Kyrie* et le *Qui tollis*, être un peu précipités, nous devons accorder par contre que M. Taffanel sait communiquer une vie très intense aux *allegros*. Tous les mouvements vifs, surtout la grande fugue du *Gloria*, ont été rendus avec une chaleur admirable. M. Taffanel a d'ailleurs fidèlement suivi, quant aux mouvements et aux coupures, les traditions établies par son prédécesseur, M. Garcin, qui, secondé par le regretté chef des chœurs Heyberger, nous donna, il y a quelques années, la première et inoubliable audition du chef-d'œuvre.

Les soli de la messe en « si mineur » étaient chantés par M[me] Leroux-Ribeyre, M[lle] Eustis, M[me] Kinnen et MM. Warmbrodt et Douaillier. L'exécution en a été, à beaucoup d'égards, remarquable : M[me] Kinnen en particulier a conquis d'emblée le public du Conservatoire par le charme de son bel organe de mezzo-soprano, son style large et la haute expression qu'elle a su mettre dans le *Qui sedes* et l'*Agnus Dei*. M. Warmbrodt, à ses côtés, s'est montré parfait dans le *Benedictus*. Quant aux chœurs et à l'orchestre, malgré quelques légères défaillances, leur exécution a été digne de leur grande et légitime renommée.

PAUL DUKAS.

Le gérant : ROUX.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET C[ie].


ART
INDUSTRIEL

Sceaux. — Imprimerie Charaire et Cie.